C a r l C o r n e l i u s

Jacopo della Quercia

1896



JACOPO DELLA QUERCIA.

INAUGURALDISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT

VON

CARL CORNELIUS.

HALLE A. S.,

BUCHDRUCKEREI DES WAISENHAUSES.

1896.

Verlag von Wilhelm Knapp in Halle a. S.

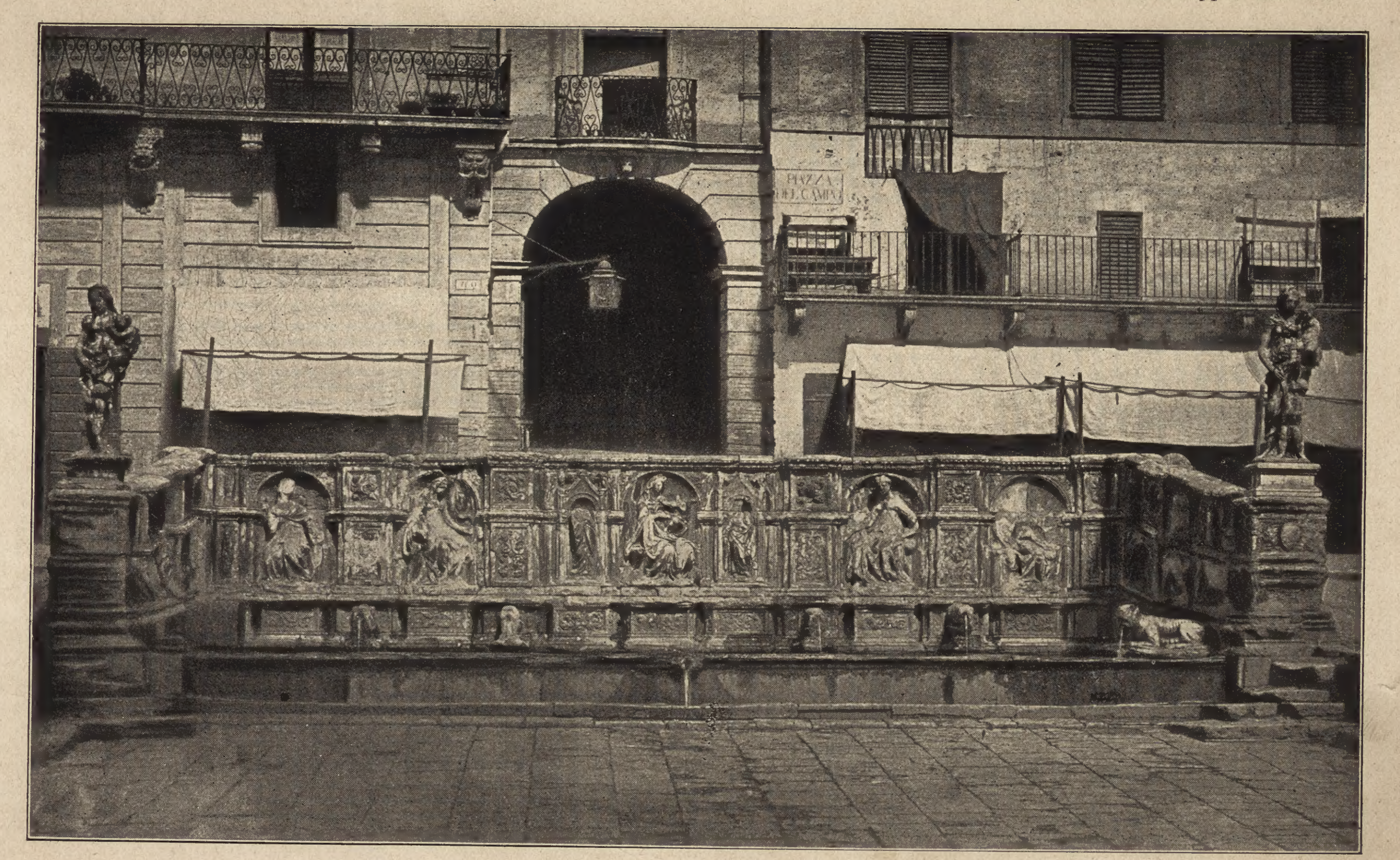
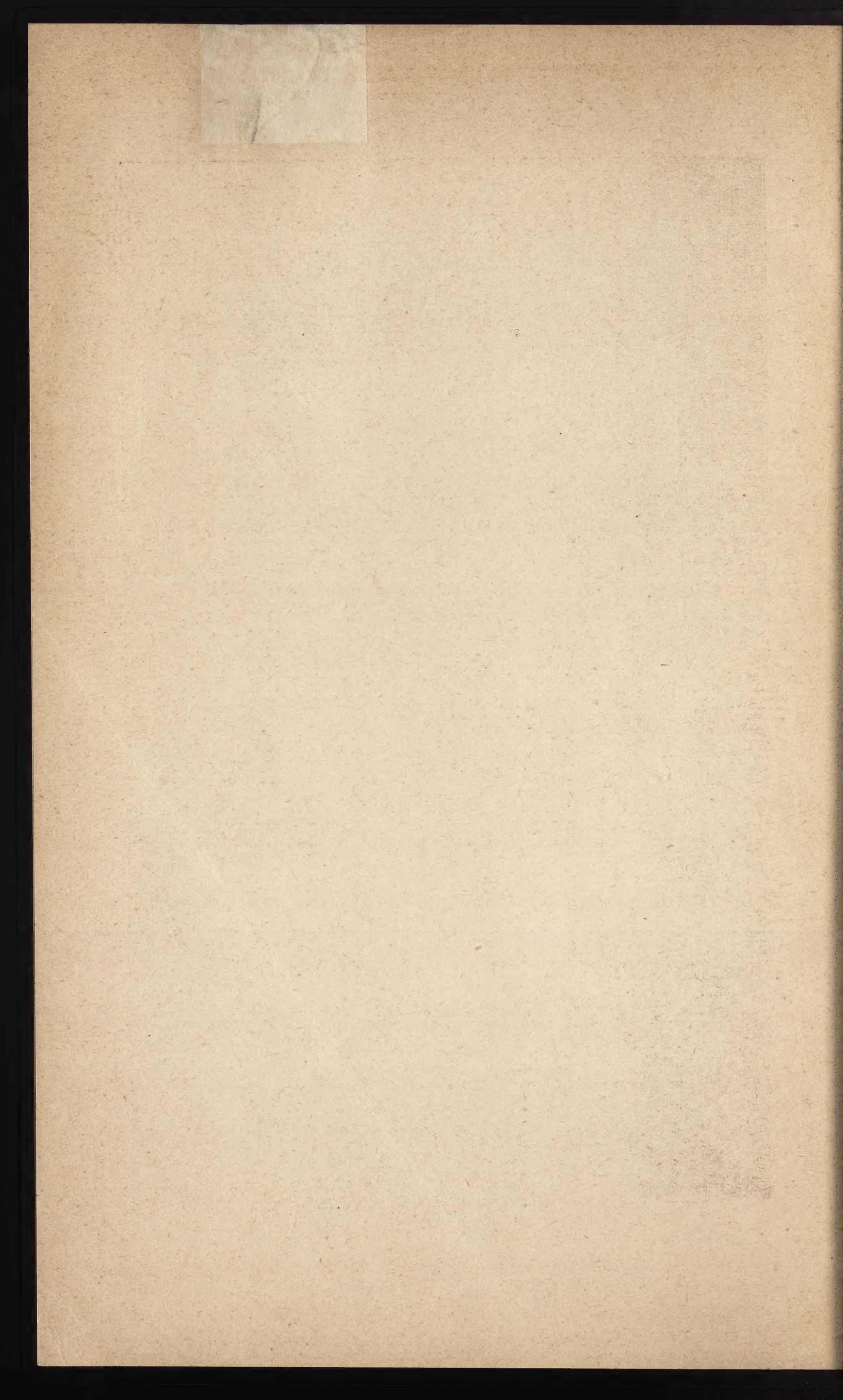
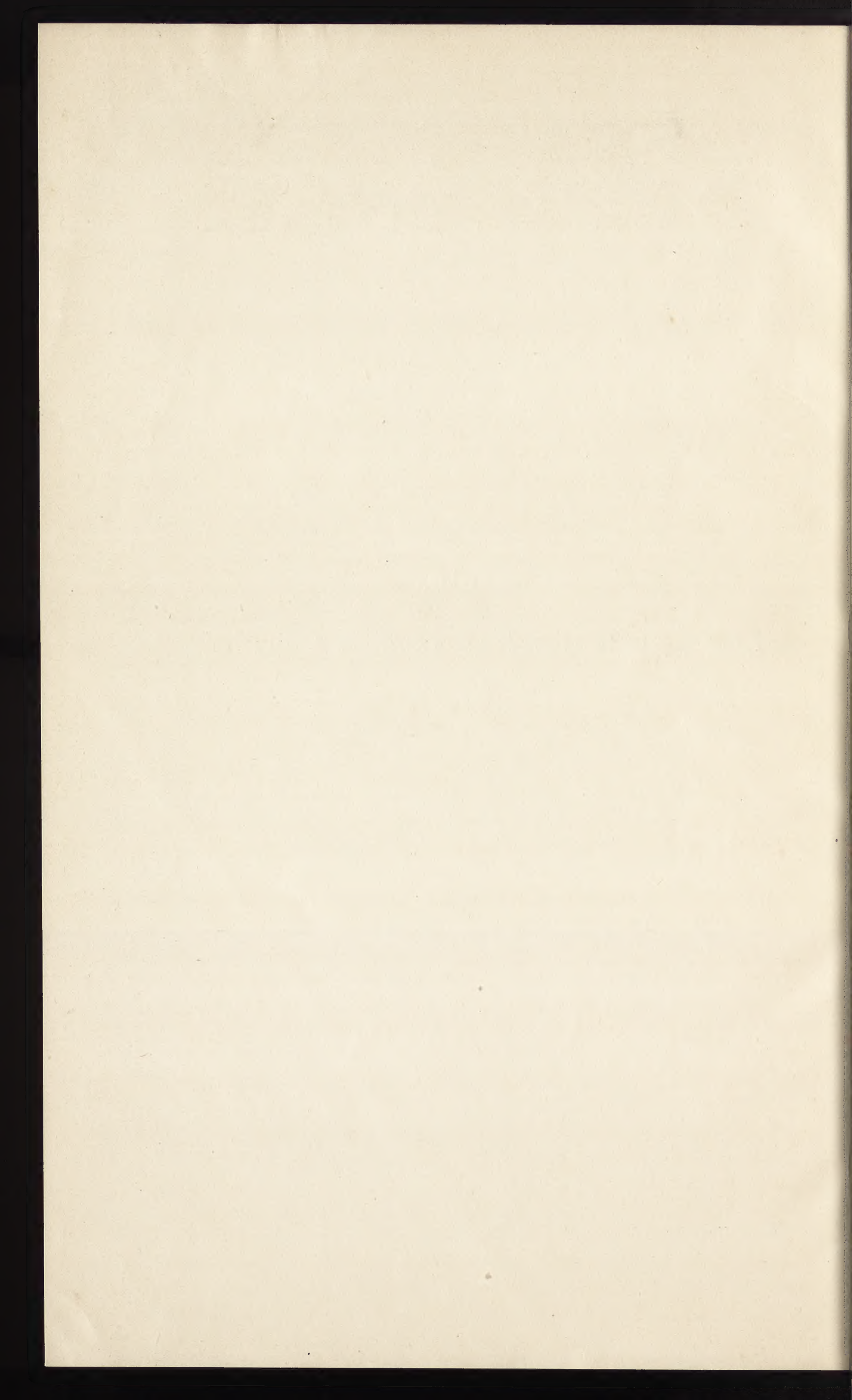


Abb. 1. Die Fonte Gaia auf dem Campo zu Siena.



I. Teil.

Das Leben des Jacopo della Quercia.





Ein Biograph hat das schöne Recht, Enthusiast sein zu dürfen. Ist es doch Freude an einer Persönlichkeit, die ihn zur Aussprache drängt. Und wie ein Dichter den Charakter eines Menschen aus innerer Sympathie für seine Eigenart verewigt, so wählt auch er sich einen Helden, dessen Wesen sein eigenes zu tiefst berührt. Er legt damit gewissermassen ein persönliches Bekenntnis ab. Und nur kraft seiner eigenen Persönlichkeit kann er eine andere begreifen. Denn ob er sich auch in einen Geist hineindenkt und ihn befragt, dass er ihm Rede stehe wie ein Freund dem andern, sein Bild, das er der Welt zeigen will, kann er nur aus sich selbst gestalten: nur so, wie er in ihm lebt, vermag er ihn zu erschauen. Gegen die Gefahr allzugrosser Subjektivität jedoch feit ihn eine vielerprobte Methode: Der Historiker von heute ist gewöhnt, eine Erscheinung der Geschichte nie für sich allein, sondern immer aus dem Zusammenhang des Ganzen heraus zu beurteilen. Durch diese vergleichende Beobachtungsweise wird nicht allein der Weg abwägender Gerechtigkeit ohne weiteres angebahnt, sondern der Biograph gewinnt gerade den Vorteil, dass er die eingeborene Besonderheit seines Helden durch die Wirkung des Kontrastes in hellere Beleuchtung setzen kann.

Eine Vergangenheit gemahnt uns immer wie ein Mythus, dessen Ursprung und Bedeutung geheimnisvoll und rätselhaft bleibt. Schwer ist es, wenn nicht unmöglich, ein verfallenes Kulturgebäude vor dem geistigen Auge wieder neu zu erbauen, ohne dass unsere Phantasie Formen und Farben erfände, die ihm nie zu eigen waren. Aber auch abgesehen von der Ausdrucksweise einer fremden Welt, wie unnahbar ist selbst die Werkstatt eines lebenden Künstlers für das forschende Auge eines Laien! Dinge, die uns als hochbedeutsam erscheinen, sind jenem oft unwesentlich, und umgekehrt hält er für die Hauptsache, was wir für nebensächlich ansehen. Wir dürfen über diesen Zwiespalt nicht verzweifeln und brauchen uns nicht der Blindheit anzuklagen. Was ein Künstler für sekundär oder nebensächlich erachtet, sind zumeist die Gesetze, denen er mehr oder weniger unbewusst gehorcht. Und so

sucht ein Biograph vor allem das Verhältnis des einzelnen zum allgemeinen zu ergründen, indem er Kunde giebt von dem inneren Leben eines Künstlers als dem Ausflusse des Kunstgeistes. Wir fragen deshalb nicht nur: was bedeutet ein schöpferischer Mensch für seine Zeit, sondern auch, was bedeutet er für uns, die wir aus den Äusserungen der Einzelwesen auf die höhere Einheit schliessen zu müssen glauben.

Der Betrachter bildender Kunst hat eine schwierigere Aufgabe als derjenige, welcher es nur mit Worten zu thun hat. Formen starren ihn an und er kann nicht wissen, wie sie gewollt sind. Eines nur hat er voraus: Ihm ist vergönnt sich leibhaftig einzunisten in uralten Bezirken, wo in sichtbarer Gegenwart die vielgestaltige Hinterlassenschaft der Jahrhunderte auf ihn einwirkt. Zeugnisse redender Kunst sind stets losgelöst aus der Sphäre ihrer Entstehung; jene Denkmale aus Stein, Holz und Metall haften länger an der heimischen Stätte, für die sie einzig bestimmt sind. Die bildende Kunst war ehedem an einen Zweck gebunden. Man bedurfte des Architekten, wie des Malers und des Bildhauers zur Verherrlichung des christlichen Kultus; ebenso unentbehrlich wie der Priester war der Künstler. Er fand seinen Wirkungskreis und seine Aufgabe vor und brauchte nicht danach zu suchen. Und was er schuf, erschien dem Publikum kein entbehrlicher Gegenstand des Luxus, sondern ein geheiligtes Glied in der Kette jener feierlichen Einrichtungen zur Ehre des Höchsten. Unter den Bedingungen und Forderungen lokaler Verhältnisse entstanden, wollen und sollen diese Werke auch im Zusammenhange mit ihrer Umgebung beurteilt sein. Es ist deshalb keine Sentimentalität, wenn ein Kunstforscher, jene moderne Centralisation der Kunstreliquien verwünschend, sich nach Orten sehnt, wo das Antlitz der Vergangenheit, noch möglichst unentstellt von Eingriffen, uns anblickt. Kein Zufall, wenn man solcherlei Eindrücke jenseits der Alpen in reicherem Masse empfängt, als im Norden. In Italien waren gute Geister in Kraft, die diese Beständigkeit verbürgten. Die Freskomalerei, verwachsen mit der Architektur, bewahrt den Stätten alter Kunst ihr ehrwürdiges Gepräge; die grosse Plastik hat in den weiten Räumen und an den breiten Flächen italienischer Bauten mehr Platz sich zu entfalten, als in den engbrüstigen Kathedralen des Nordens. Überall aber treibt das lieblichste Kind aller Kunst, die Dekoration, ungestört ihr Spiel: noch hat Italien keine Museen, wo diese fröhlichen Reichtümer eingefangen und aufgestapelt werden.

Auch der äussere Charakter und Umfang aller jener Städte und Städtchen Italiens ist so ziemlich derselbe geblieben. Die alten Stadtmauern mit ihren Türmen stehen noch überall und umschliessen den alten Bezirk von Plätzen und Strassen. In den grossen Städten freilich

hat die Neuerungssucht der heutigen Bewohner viel verändert. Von Rom ganz zu schweigen, hat auch Florenz sein malerisches Viertel, den alten Markt und seine Umgebung, eingerissen. Man muss abseits von der grossen Heerstrasse Zuflucht suchen, wenn man den ungebrochenen Bann alter Stadtherrlichkeit geniessen will. In den zerstreuten Orten der Ebene oder in den entlegenen Bergnestern spricht der genius loci vernehmlicher und eindringlicher. Nicht alles sagt er, aber viel, und was mehr bedeutet, er regt eine Stimmung in uns an, die uns lebhafter empfinden lässt. In die Mannigfaltigkeit einer bedeutenden Umgebung mischt sich freundlich das bunte Treiben der heimischen Bevölkerung, deren Gepräge, ein unverfälschtes Erbteil der Vorfahren, uns anmutet. Dem allgemeinen Zudrange neugieriger Fremdenkarawanen entrückt, kann sich der einsiedlerische Gast in stille Beschaulichkeit einspinnen.

Die reichste gewiss, und zugleich die eigenartigste unter den früheren Bergrepubliken des mittleren Italiens ist Siena. Wer aus dem Arnothal zu ihren Höhen hinaufschwenkt, wird bei seiner Wanderung von vielen Zeugen alter Zeit begrüsst werden. Schon am Eingang der weiten, fruchtbaren Thalmulde winkt, anheimelnd für einen Deutschen, der stolze Turm von S. Miniato al Tedesco, einstmals die Veste der Hohenstaufen. Kommt man höher hinauf, so mehren sich diese beredten Zeichen. Auf den Hügelzügen zeigt sich hie und da ein hoher Mauerring; nur der überragende Kirchturm sagt uns, dass dort drinnen eine kleine Stadt verborgen liegt, und wenn wir durch das einzige Thor eingetreten sind, sehen wir Häuser, dichtgedrängt wie Schafe in der Hürde. Beim Weiterziehen bemerkt man plötzlich auf Bergesgipfel das Bild einer Stadt mit dreizehn Türmen, deren schwarze Silhouette sich am blauen Himmel gespenstisch abhebt. Wie eine Fata morgana aus dem Mittelalter wirkt die Erscheinung; wer sich aber emporlocken lässt zu der Gemeinde des heiligen Gimignano, wird einen der tiefgehendsten Eindrücke mit sich nehmen. Wer dann bei der Rückkehr aus diesem Horst von Mauern und Türmen die graue, steinige Einöde durchmisst, wird schliesslich überrascht werden von einem Wechsel in der Landschaft. Je mehr man sich Siena nähert, desto lieblicher wird das Gelände. Wohlbestellte Felder, schön gedeihende Gärten mit stattlichen Landhäusern verkünden, dass man in ein Gebiet alter Kultur eingetreten ist. Der erste Anblick der Stadt vollends ist überaus anmutend. In majestätischem Behagen liegt sie ausgebreitet über den Verzweigungen eines Hügelzuges, dessen braungelbes Erdreich in nicht allzu schroffer Steigung sich erhebt. So ist den Häusern ein weites Dasein gestattet, und vielgliedrig streckt sich die Stadt über die Abhänge hinunter; zwischen den Strassenzügen aber grünt behaglich ausgedehnt freundliches Gartenland. In voller Geschäf-

tigkeit gleichsam klettern die Stadtmauern über Höhen und Tiefen. An den entscheidenden Punkten ragen mächtige Thore, jedes ein Kastell für sich; noch stehen die alten Zinnen, die einstmals sagten: nur Ghibellinen sind hier willkommen! Kultur und natürliche Bedingungen ergeben ein ungemein reiches Bild. Dazu verleiht das Material des roten Backsteins, das im Gewimmel der Bauten vorherrscht, der alternden Stadt eine mildschimmernde Gesichtsfarbe; etwas Friedliches, Feierliches wird ihrem Charakter dadurch beigemischt. Auch die Silhouette ist durchaus ruhig. Von den vielen früheren Türmen sind fast alle abgebrochen; unverändert steht noch der alte Wächter der Stadt, der Rathausturm, Torre della Mangia genannt, mit seinem schlanken, roten Hals und seinem weissen Zinnenkranz. Er zeigt von alters her den Sitz der Republik an. Leicht ist der Weg dahin zu finden. In seine Nähe führen die drei Hauptstrassen, die, auf den Kämmen jener Hügel laufend, den Wanderer geleiten. Von ihrem Kreuzungspunkte, der „Croce di Travaglia", huschen zwischen oder unter den Häusern hindurch Treppenwege zu einem hufeisenförmigen Platz hinunter, der sich, einer leichtgehöhlten Muschelschale gleich, nach dem tieferliegenden Rathause hinabsenkt. Wer diesen Platz, den „Campo", wie ihn das Volk seit Dantes Zeiten nennt, einmal in der Dämmerstunde gesehen, wo die Formen im Grossen hervortreten und alles Einzelwerk verschwindet, während mannigfache Reflexe das Ganze mit einem warmen Kolorit übergiessen, der wird sich dem Zauber dieser Umgebung nicht entziehen können und den Sienesen Recht geben, die von jeher mit Stolz dieses Zentrum ihrer Stadt gepriesen. Den naheliegenden Vergleich mit einem antiken Theater finden wir oft bei alten Schriftstellern. „Illud grande forum Romani more theatri" sagt einmal der Dichter Vittorio Campaticense.[1]) Dieser Vergleich vervollständigt das Bild des Platzes, insofern als oben vor der Front der Paläste, analog der Galerie, ein breiter, fast wagrechter Strassengürtel herumführt, der sich dann dem Bühnengebäude, dem Palazzo Publico, entlang hinabsenkt. Alle Schauspiele des öffentlichen Lebens vollzogen sich auf diesem grossartigen Theater, alle politischen Dramen und alle volkstümlichen Lustbarkeiten. Und gerade für diese war Siena berühmt und berüchtigt. Noch heute wird ein Überbleibsel jener Volksfeste, der sogenannte Palio, das grosse Pferderennen, gefeiert — zur Ehre der Jungfrau Maria. „Quo fiunt ludi varii et celebrantur honores Virginis" heisst die Fortsetzung des obigen Verses. Die Freude der Sienesen an äusserlichem Gepränge war sprichwörtlich. „Or fu giammai gente si vana come la Sanese" sagt

---

[1]) cf. Della Valle, Lettere Sanesi. Roma 1785. Bd. II. S. 155.

Dante.[1]) Alte Geschichtsschreiber aber meinen, dieser Hang zu Prunk und Pomp sei ein Erbteil der Römer.

Immer und überall nämlich wird an jene alte Tradition angeknüpft, welche Siena als eine Tochterstadt von Rom bezeichnet. Senio, der Sohn des Remus, so erzählt Plinius, sei vor seinem Oheim flüchtend zur Stelle der heutigen Stadt gekommen und habe daselbst ein Kastell gebaut. Wie dem auch sei, von altersher jedenfalls führt Siena die Wölfin mit den Zwillingen im Wappen; auf allen wichtigen Stätten prangt sie, an die Wand gemalt oder in Steinbildern auf hohen Säulen stehend. Die römische Göttin Diana spielte noch lange im Aberglauben des Volkes eine Rolle. Eine Begebenheit, die dafür zeugt und zugleich für die Geschichte des Platzes von Wichtigkeit ist, sei hier erwähnt.

Die Gemeinde hatte viel unter Wassermangel zu leiden. Der einzige Brunnen der Stadt, der, von einer Wasserleitung gespeist, regelmässig floss, war die Fonte Branda. Diese aber lag weit vom Zentrum der Stadt und tief unten im Thal hinter einem der Thore, die am meisten feindlichen Überfällen ausgesetzt waren. Da behauptete das Volk und schwur darauf, unter dem Boden der Stadt Wasser rauschen zu hören, und schon gab man der vermeintlichen Quelle den Namen der Diana. Noch heute erinnert der „Pozzo di Diana" an diese Episode; es wird noch der alte Schacht gezeigt, der von den Bohrversuchen herrührt. Alles jedoch war vergeblich gewesen, und die Enttäuschung war bitter. Diese Tragikomödie, die bezeichnend genug für das allzu sanguinische Temperament der Sienesen ist, geisselt Dante in einer Stelle des Purgatorio,[2]) wenn er sagt, die Hoffnung auf den Seehafen Talamone, der den Sienesen die Möglichkeit einer Konkurrenz mit Genua und Pisa darzubieten schien, sich aber nachträglich als ein totbringendes Sumpfland erwies, sei noch vergeblicher gewesen als das Suchen nach Diana.

Die Notwendigkeit einer verlässlichen Wasserzufuhr wurde indes immer dringender. Nach langer Überlegung beschliesst im Jahre 1334 der „Rat der Nove", eine grosse Wasserleitung bauen zu lassen. Dieselbe wurde unter schwierigen Verhältnissen im neunten Jahre fertiggestellt. Der Kanal wurde unterirdisch gelegt und mündete, nachdem er auf seinem langen Wege viele kleine Brunnen versorgt hatte, im Herzen der Stadt: auf dem Campo. Der Platz gewann dadurch eine neue Bedeutung, und als zum ersten Male das ersehnte Wasser dort hervorsprudelte, war des Jubels kein Ende. Fünfzehn Tage lang, so

---

[1]) Inferno 29, 120—121.

[2]) Purgatorio XIII, 151.

berichtet der alte Chronist,[1]) feierte man das frohe Ereignis. Selbst die Nächte hindurch währte die Festlichkeit; alsdann strahlte der Campo im Lichte von 6000 Kerzen: „Sunt, qui dicunt hoc anno calendis junii (1344) aquam largius ex fonte publici fori scaturire cepisse, ex qua re populum omnem in laetitiam concursum diebus quindecim indulsisse genio noctemque funalibus superavisse.“ Das Becken aber, welches das Wasser auffing, nannte man Fonte Gaia, d. i. Brunnen der Freude. Und um den Lieblingsbrunnen würdig zu schmücken, stellte man über seinem Rande die Statue einer Venus auf; sie war ein Werk des Lysipp, dessen Name an der Basis eingemeisselt stand.[2]) Ghiberti berichtet uns, wie die Auffindung dieser Antike als ein Ereignis durch ein Volksfest gefeiert wurde, wie die Leute herbeieilten, um sie zu bewundern, und wie alle Künstler darin einig gewesen, dass man es hier mit einem wahren Wunderwerke der Kunst zu thun habe. Maler und Bildhauer hätten danach gezeichnet. Ein solches Studienblatt von der Hand des Ambrogio Lorenzetti sah Ghiberti bei einem Mönche namens Jacomo del Tonghio, der es wie ein Kleinod verwahrte. Eben dieser Kunstfreund erzählte unserem Gewährsmann auch das weitere Schicksal der Statue selbst. Da diese für die Geschichte der Fonte Gaia von Bedeutung ist, sei die kurze Anekdote hier beigefügt:

Es war in der Zeit, als die grosse Pest und unaufhörliches Kriegsbedrängnis die Stadt Siena arg zerrütteten. Um die hochgehenden Wogen der Missstimmung für eine Weile abzuleiten, verfiel ein Schlaukopf auf einen Gedanken: Alles Unheil, so machte er dem Volke weis, sei nur die Strafe dafür, dass sie an der vornehmsten Stätte ihrer Republik eine heidnische Göttin aufgestellt hätten. Wollten sie das Verderben von sich abwenden, so müssten sie die Teufelin entfernen, und zwar sei es ratsam, sie auf das Gebiet der Florentiner zu überführen, damit sie diesen fortan Schaden brächte. Dieser Vorschlag fand Beifall. Die Menge liess an der schönen Unschuld ihre Wut aus, schleppte die Trümmer auf Feindes Gebiet und vergrub sie dort zur Nachtzeit.[3])

Die Fonte Gaia war seit jenem Tage jedes Schmuckes bar, gewiss nicht zur Zufriedenheit der Bürgerschaft. Man kennt ja den monumentalen Ruhmsinn jener Municipien Italiens; man weiss, wie das Volk den allerregsten Anteil nahm an der künstlerischen Ausschmückung der Stadt zu Ehren des Gemeinwesens. In Siena existierte eine eigene Verschöne-

---

[1]) Titii Sigismundi, Historiarum Senensium Mss. nella biblioteca communale di Siena. III. S. 181.

[2]) An ihrem einen Beine war ein Delphin angebracht. — Auf die vermutliche Ähnlichkeit der Statue mit der Venus von Medici hat schon Carpellini hingewiesen.

[3]) cf. Ghiberti Commentarj bei Vasari, Le Monnier, Firenze 1846. Bd. I. S. 13.

rungsbehörde, Uffizio dell' Ornato genannt, die besonders über die Instandhaltung der Strassen und Plätze wachte.[1]) Man weiss und begreift, dass die Ausschmückung der Fonte Gaia den Sienesen ganz besonders am Herzen lag. Wenn ihnen dieser Wunsch erst spät in Erfüllung ging, mochte der Mangel an einem bedeutenden Künstler zum guten Teil daran Schuld gewesen sein. Denn nur einem solchen wollte man den Auftrag erteilen; handelte es sich doch darum, jener technischen Grossthat der Wasserleitung einen künstlerisch monumentalen Ausdruck zu verleihen und zugleich dem Hauptplatz der Stadt eine Zierde und neue Würde zu geben. Endlich macht man Ernst. Am 22. Januar 1409 beschliesst die Balia, dass der Brunnen gemacht werde „quod fons Campi fiat.“ Zehn Jahre vergingen, bis er fertig dastand, reichgeschmückt und vielbewundert.

Der Künstler, der es seinem Volke so zu Dank gemacht hatte, war Jacopo della Quercia. Durch dieses Werk erwarb er sich die Achtung seiner Zeitgenossen und die Liebe seiner Mitbürger, die ihm den Ehrennamen gaben, mit dem er sich selbst fortan nannte: Jacopo della Fonte. Ihm und seinem Künstlertum gilt diese Schrift.

Ich bin in medias res hineingeraten. Es war meine Absicht, meinen Helden durch thatsächliche Zeugnisse zu legitimieren und ihn mit einer gewissen Glorie zu umgeben. Der Leser hat nun das Recht, mich an die Pflicht des Biographen zu erinnern, der fein säuberlich von der Wiege seines Lieblings beginnen soll.[2])

---

[1]) Burckhardt, Geschichte der Renaissance. S. 5.

[2]) Die Quelle, der wir unsere Kenntnisse über Quercia entnehmen, ist eine Lebensbeschreibung des Vasari, die mit feinem Verständuis und einer unverkennbaren Vorliebe für die Eigenart des Künstlers abgefasst ist. Berichtigungen und Ergänzungen zu dieser Biographie verdanken wir den Kunstgelehrten einer späteren Zeit. Zunächst gab der Padre della Valle in den Jahren 1782—86 zu Rom ein dreibändiges Werk, die Lettere Sanesi, in den Druck, das auch über Quercia ein ausführliches Kapitel enthält. Der Verfasser, der sich an Vasari anlehnt, hat das Verdienst, einige Dokumente betreffs der künstlerischen Thätigkeit des Quercia zum ersten Mal veröffentlicht zu haben. Um die Mitte unseres Jahrhunderts wurden durch weitere archivalische Forschungen neue Beiträge geliefert. Rühmlichst bekannt ist der Schleswiger Gaye, der in seinem Carteggio inedito, Firenze 1840 auch eine Reihe von Urkunden über Quercia herausgab. Um dieselbe Zeit erfolgte eine umfangreiche Publikation, die sich u. a. mit dem letzten Lebenswerke des Künstlers eingehend beschäftigt. Davia edierte eine Anzahl von diesbezüglichen Urkunden, Guizzardi besorgte die Kupferstiche nach den Skulpturen. Das Werk ist in Folio erschienen und trägt den Titel: Le porte della chiesa di S. Petronio. Bologna 1834. Diese Funde vermehrte Milanesi und vereinigte das gesamte Material in seinem Werke: Documenti per la storia dell' arte senese. Siena 1854. Die Resultate, die

Man verlangt gewöhnlich zuerst den Geburtstag zu wissen und am Ende gar im Geiste nach dem Geburtshause geleitet zu werden. Einem solchen Gedächtniskult zu fröhnen ist in diesem Falle unmöglich; denn es ist unbekannt, wo und wann Jacopo della Quercia geboren ist. Die diesbezüglichen Akten und die „Matrici dei Battezzati" reichen nur bis zum Jahre 1379 zurück und enthalten seinen Namen nicht. Wir sind jedoch im stande, aus Kombinationen den Wahrscheinlichkeitsbeweis zu erbringen, dass der Künstler im Jahre 1374 in dem zu Siena gehörigen Landstädtchen Quercia grossa zur Welt kam.

Den Geburtsort glaubte man aus dem Namen des Künstlers ohne weiteres folgern zu können. Die Schreibart „della Quercia" ist jedoch keineswegs die authentische. Nur ausnahmsweise kommt sie in den Urkunden vor; in der Regel aber liest man: della **G**uercia. Häufig findet sich die Form *gh*uercia, mitunter guer*ch*ia. Seit Vasari war es üblich geworden, das Wort mit einem Qu zu schreiben. Erst Carpellini, der eine kleine Biographie über den Künstler herausgab,[1]) fordert, das archaische Guercia wieder in sein Recht einzusetzen. Semper und andere folgen ihm hierin. Der italienische Gelehrte meint, Guercia sei ein italienisiertes Wort, das von der deutschen Form „Werk" herstamme, und bedeute Handwerkerarbeit, die von den „operai di sotteranei lavori dei bottoni, dei fori e delle minieri" verrichtet werde.

Ich masse mir nicht an, in dieser Frage irgend welche Entscheidung zu fällen und gestehe gern meine Verlegenheit ein. Von kompetenter Seite wird mir die Belehrung zu teil, dass die angeführte Ethymologie zum mindesten sehr unsicher sei. Da bleibt denn vorderhand nichts übrig, als sich an das weniger unsichere und mehr naheliegende

---

sich aus den Akten ergeben, sind niedergelegt in den Anmerkungen zu der Vasari-Ausgabe, die 1878 bei Sansoni in Florenz erschien und von Milanesi besorgt wurde. Vasari werde ich fortan in dieser Ausgabe zitieren. Der deutsche Wortlaut der Zitate ist in der Hauptsache der Übersetzung von Schorn entnommen. In neuester Zeit hat Angelo Gatti unser Wissen bereichert, indem er, das obige Buch von Guizzardi-Davia ergänzend, eine Reihe von Nachrichten als letzte Ausbeute des Archivs der Dombauhütte von S. Petronio zu Tage förderte und sie in seine Schrift: La fabbrica di S. Petronio, Bologna 1889 einreihte. Auch zu dem Werke von Milanesi ist ein Nachtrag angekündigt unter dem Titel: Borghesi e Banchi: Nuovi documenti per la storia dell' arte senese, deren bereits druckfertige Bogen einzusehen ich durch die Güte des Herrn Cav. Lisinio, Direktor des Archivs zu Siena, Gelegenheit hatte. Ausserdem entnahm ich einige zweckdienliche Angaben dem handschriftlichen Werke von Sigismondo Tizio, Historiae Senenses, befindlich in der Kommunalbibliothek zu Siena.

[1]) Di Giacomo della Guercia e della sua fonte nella piazza del Campo in Siena. Siena 1868. Zweite und vermehrte Auflage 1869.

zu halten, indem man eben in dem Namen des Künstlers einen Hinweis auf eine Lokalität erkennt. Ist ja doch in allen Ländern eine solche Beziehungsweise durchaus volkstümlich. Der „Jakob von der Eiche“ würde er in Deutschland genannt werden, „Du Chêne“ in Frankreich; in Italien heisst er „della Quercia“. Es ist hier noch zu betonen, dass der Künstler selbst sich fast nie Jacopo della Quercia unterzeichnet, sondern meistens Jacopo del maestro Piero. Seine Mitbürger nannten ihn nur so zur Unterscheidung von andern des Namens Jakob, wie sie etwa den Maler Marco, der Ende des XVI. Jahrhunderts lebte, Marco del Pino nannten. Da noch dazu ein kleiner Borgo in der Nähe von Siena existiert, der Quercia grossa heisst, so ist wohl die Annahme gerechtfertigt, dass der Künstler daher seinen Namen bezieht, der dann später dem neuen Beinamen „della Fonte“ weicht. Die Verschiedenheit der Schreibart muss auf Rechnung der einzelnen Beamten gesetzt werden und darf uns nicht allzuviel anfechten, da ja wie gesagt neben guercia auch quercia vorkommt.

Die Erörterung der Frage nach der Geburtszeit des Künstlers führt uns mit einem Ruck in gewisse Zeitverhältnisse, die wir kennen müssen, ehe wir uns ein Urteil bilden. Es ist daher nötig ein flüchtiges Streiflicht auf die politische Formation Sienas zu Ausgang des Trecento zu werfen.

Es war im Jahre 1390[1]) als Siena wieder einmal in einen jener vielen langwierigen Kriege mit Florenz verwickelt war. Diesmal besassen die Sienesen einen starken Bundesgenossen in Gian Galeazzo Visconti, der ihnen ein bedeutendes Kontingent von Truppen zur Verfügung gestellt hatte. Er wollte dadurch einerseits die Streitkräfte der Florentiner, die im Verein mit Bologna gegen ihn im Felde lagen, zerteilen, andrerseits war es ihm darum zu thun, das ghibellinisch gesinnte Siena sich dauernd zu verpflichten. Nichts Geringeres erstrebte er, als durch Überlistung oder Gewalt alle Städte Italiens sich zu unterwerfen und dann als König zu herrschen. Die guelfische Partei in Siena erkannte die Hintergedanken des Mailänders sehr wohl; sie war aber zu ohnmächtig, um etwas gegen ihn durchzusetzen. Die Ghibellinen hatten die Macht, in der Stadt und im Felde. Hier führten Giovanni d'Azzo Ubaldini und Gian Tedesco das Kommando und zwar mit viel Geschick, denn das Kriegsglück war auf Seite der Sienesen. Da trat Anfang Juni eine Wendung zum Schlimmen ein. Der eine Feldherr Ubaldini

---

[1]) cf. Titii Sigismondi, Historiarum Senensium Mss. Bd. III. S. 105 ff. — Malavolti, Storia di Siena. Venezia 1599. Lib. IX. P. II. S. 168 ff. — Buonsignori, Storia di Siena. Siena 1890. Bd. I. S. 242 ff.

starb plötzlich, wie man vermutet durch Gift; und Visconti, der in Oberitalien Niederlagen erlitten hatte, ruft seine Truppen wieder zu sich. Die Feinde werden kühner und dringen bis zu den Mauern von Siena vor. Nur mit äusserster Anstrengung vermag die Stadt sich zu wehren, denn in ihrem Innern wütet die Pest. Die Guelfen sehen ein, dass die Erschöpfung der Kräfte nur dem Visconti zu gute komme, dem sich die Stadt schliesslich in die Arme werfen müsse. Sie machen deshalb Stimmung für den Frieden mit den Florentinern, da auch diese dazu geneigt waren. Man hoffte schon die verdächtige Bundesgenossenschaft mit Visconti entbehren zu können, als plötzlich dessen Geheimsekretär, der Marchese Cavalcobò, erschien und in aller Form die Unterwerfung der Stadt Siena unter die Oberherrschaft der Visconti forderte. Die Ghibellinen jubelten auf und hatten nichts Eiligeres zu thun, als im grossen Rat die sofortige Unterzeichnung einer Kapitulationsschrift zu beantragen. Die heftigste Opposition von seiten der Guelfen folgte diesem Ansinnen. Die Ghibellinen sahen ein, dass durch Worte nichts zu erreichen sei, und so griffen sie zum Schwert; fühlten sie sich doch mächtig genug, da sie den grössten Teil der unteren Klassen auf ihrer Seite wussten. Sie beriefen den Feldherrn Giovanni Tedesco in die Stadt. Er erschien mit seiner gesamten Reiterei. Unter dieser stattlichen Bedeckung nun und gefolgt von der Masse des Pöbels zogen die Ghibellinen durch die Stadt und riefen: Es lebe Visconti! Die Gegner, ungeachtet ihrer Minderheit, wagten sich hervor, um zu protestieren: so erfolgte ein Zusammenstoss, bei dem 20 Tote blieben und von der guelfischen Partei viele gefangen wurden. Einer von diesen, Niccolò Malavolti, ein ehrenwerter Mann, wurde ohne weiteres enthauptet. Aufs leidenschaftlichste erbittert über diese Unthat zogen sich die Guelfen in ihre Kastelle zurück und sannen auf furchtbare Rache. Und wahrhaftig, sie scheuten nicht vor dem Schändlichsten zurück: Mit den Feinden, mit denen ihre Vaterstadt im offenen Kriege lag, mit den Florentinern, knüpften sie heimliche Verhandlungen an; alle ihre Schlösser und Güter in und um Siena stellten sie ihnen zur Verfügung: sie sollten kommen und herrschen. Dieser Landesverrat wurde rechtzeitig entdeckt und hart bestraft. Alle Rebellen wider die Regierung wurden verbannt. Ein Beschluss vom 24. Juli 1391 verhängt, dass ihre Festungen dem Erdboden gleichgemacht, ihre Besitzungen konfisziert und ihre Familienmitglieder ausgewiesen werden sollten. Am Palazzo Publico wurde die Reihe der Verräter in Bildnissen aufgehängt. Unter jedem stand ein Vers geschrieben, so unter dem Porträt des Orlando Malavolti, des Hauptes der Verschwörung:

Voi che guardate queste dipinture
Mirate me che per mia avaritia
Tradii con gran nequitia
La Patria mia per aver fiorini
Siena vendii ai falsi Fiorentini.[1])

Vasari macht uns glauben, dass die erwähnten Ereignisse im engsten Zusammenhang mit der Jugendzeit Quercias stehen. Er knüpft seine ersten Angaben[2]) an den Namen des Feldherrn Ubaldini: „Giovanni d' Azzo erkrankte im Lager; man brachte ihn nach Siena, wo er starb. Die Sienesen, denen sein Tod sehr nahe ging, veranstalteten für ihn eine sehr ehrenvolle Leichenfeier. Sie liessen eine Holzpyramide errichten und auf diese die überlebensgrosse Reiterstatue des Giovanni stellen, welche von der Hand des Jacopo mit viel Einsicht und Erfindung gefertigt wurde" („ammalò in campo Giovanni d' Azzo: onde, portato a Siena, vi si morì: perche dispiacendo la sua morte ai Sanesi, gli feciono fare nel esequie che furono onoratissime, una campanna di legname a uso di piramide e sopra quella porre di mano di Jacopo la statua di esso Giovanni a cavallo, maggior del vivo, fatta con molto giudizio e con invenzione"). Vorher findet sich die Bemerkung, dass diese Arbeit das Erstlingswerk des Künstlers, und dass er damals 19 Jahre alt war („essendo d' anni dicianove").[3]) Angenommen, diese Nachricht des Vasari wäre richtig, so könnten wir das Geburtsdatum des Quercia, wie es allgemein geschieht, auf das Jahr 1371 ansetzen. Vasari befindet sich jedoch im Irrtum. Er begeht eine leicht verzeihliche Verwechslung. Giovanni d' Azzo wurde wohl als Feldherr zu Pferde sitzend verewigt, aber nicht plastisch, sondern in Farben auf einer Holztafel. Von einer Reiterstatue weiss der Chronist[4]) auch zu berichten; aber nicht bei Gelegenheit der Leichenfeier des Azzo, sondern der seines Kollegen, des Gian Tedesco, der im Februar 1394 bei der Belagerung von Orvieto fiel.[5]) Die obige Angabe des Vasari ist also einfach auf Giovanni Tedesco zu beziehen[6]) und im übrigen aufrecht zu halten. Demnach ergiebt sich, betrachtet man das „neunzehnte Jahr" als zurückgelegt, dass Quercia aller Wahrscheinlichkeit nach im Jahre 1374 geboren wurde. Dieses Resultat wird bestätigt durch die Stelle am Ende

[1]) Titius, op. cit. III. S. 160.
[2]) Vasari-Sansoni II. S. 110.
[3]) Vasari-Sansoni II. S. 110 oben.
[4]) Titius, op. cit. III. S. 154.
[5]) Titius, op. cit. III. S. 153.
[6]) Zu dieser Schlussfolgerung gelangte schon Müntz, L'art pendant la Renaissance I. S. 562.

der Vita, wo es heisst: „si morì finalmente di anni sessantaquattro“;[1]) sein Tod aber ist urkundlich im Jahre 1438 bezeugt.

Nachdem im Jahre 1394 die Anwesenheit des neunzehnjährigen Quercia in Siena erwiesen ist, wird die weitere Behauptung des Vasari hinfällig, dass nämlich der Künstler nach dem Sturze des Orlando Malavolti, der als sein besonderer Protektor hingestellt wird, Siena verlassen habe. Immerhin ist es ja möglich, dass er sich der Gunst dieses Mannes und seiner Verwandten erfreute, was freilich nur bis zu seinem 17. Lebensjahre der Fall gewesen sein könnte, denn vom Jahre 1391 bis 1404 mussten alle Mitglieder jener verräterischen Familie die Heimat meiden, während ihrem Feinde, dem Gian Tedesco, der sie im Strassenkampf besiegte, im Dome von Siena ein Denkmal errichtet wurde.

Die Angabe aber, dass es wirklich Quercia war, der dieses Monument eigenhändig ausgeführt, ist gewiss völlig zuverlässig. Der Ruhm dieses Werkes muss sich mit einer sicheren Schnelligkeit befestigt haben. Was den Zeitgenossen an dieser Arbeit am meisten imponierte, war die Erfindung einer neuen Technik. Vasari macht davon viel Aufhebens und beschreibt sie mit grosser Ausführlichkeit folgendermassen:[2]) „Jakob hatte eine Methode erfunden, die bis dahin noch nicht bekannt war. Die Knochen des Pferdes und der Gestalt wurden nämlich aus Holzstücken und schmalen Bohlen hergestellt, die man aneinander fügte und dann mit Heu, Werg und Seilen umwickelte. Alles wurde fest verbunden, und darüber kam eine Verkleidung von Lehm, vermischt mit Scherwolle von Tuch, Teig und Leim. Dieses Verfahren ist in Wahrheit für solcherlei Dinge das beste, weil Arbeiten derart als massiv erscheinen, fertig und getrocknet, aber sehr leicht sind und, mit Weiss überzogen, ein dem Marmor ähnliches und dem Auge sehr gefälliges Aussehen gewinnen, wie es bei dem Werke des Jakob der Fall war. Dazu bekommen Statuen, die mit diesen Mischungen gearbeitet sind, keine Risse, was geschehen würde, wenn sie bloss von Lehm wären. Heutzutage verfertigt man die Modelle zu den Bildwerken auf diese Art, was den Künstlern zu grossem Nutzen gereicht, denn dadurch haben sie immer ein Vorbild und das richtige Mass der Werke, die sie arbeiten, vor Augen. Deshalb ist man dem Jakob viel Dank schuldig, der, wie man sagt, der Erfinder davon war.“ So sehr uns dieser Bericht auch interessieren muss, so ist es doch zu bedauern, dass Vasari für die künstlerische Bedeutung dieser geschickten Improvisation kein Wort

---

[1]) Vasari-Sansoni II. S. 119.

[2]) Vasari-Sansoni II. S. 110.

übrig hat. Das Denkmal ist leider nicht erhalten. Nachdem es bis zum Jahre 1404 in einer Kapelle des Domes über dem Grabe des Verherrlichten gestanden hatte, wurde es von dort entfernt und hinter das Hauptportal im Mittelschiffe aufgestellt, wo es stehen blieb, bis es Pandolfo Petrucci im Jahre 1506 zertrümmern liess.[1]) Desto dankbarer sind wir Tizio, dem alten Chronisten, der mit einer kleinen Notiz unserer Phantasie zu Hilfe kommt.[2]) Wir erfahren, dass der Feldherr, mit glänzendem Helm und Panzer angethan, das Schwert in der erhobenen Hand, auf einem weissen Rosse gesessen habe, welches, mit den Vorderbeinen zum Sprunge ausgreifend, sich aufbäumt. („Igitur per hos dies statuam equestrem eam pictam tornea et galea fultam et manu elevata mucronem tenentem et sedentem equo albo anterioribus pedibus elevato in saltantis more in alto atque eminenti loco collocavere.“)

Welche weitere Aufträge dieser frühe Erfolg dem Künstler einbrachte, wissen wir nicht. Sieben Jahre lang fehlt jede Nachricht über seinen Verbleib. Vasari nennt zwar noch einige Jugendwerke:[3]) Zwei Tafeln aus Lindenholz mit Relieffiguren voll wunderbarer Feinheit im Detail und einige Propheten in kleinerem Massstabe. Jene seien für das Innere des Domes, diese für die Fassade bestimmt gewesen. Es ist mir nicht gelungen, diese Dinge ausfindig zu machen. Unter den Resten des Fassadenschmuckes, wie sie in der Domwerkstatt aufbewahrt sind, ist nichts vorhanden, das irgend etwas mit der Art des Quercia gemein hätte. Man kann getrost annehmen, dass diese Aussage des Vasari auf einem Irrtum beruht. Vergebens habe ich in den Dokumenten aus dieser Zeit den Namen des Meisters gesucht. Wohl aber kommt der Name seines Vaters, des Pietro d' Agnolo, öfters vor.[4]) Dieser war ein angesehener Goldschmied.[5]) Es wäre möglich, dass der Sohn als Gehilfe in der väterlichen Werkstatt beschäftigt gewesen wäre und seine Lehrjahre, gleich anderen Bildhauern seiner Zeit, der Erlernung des Erzgusses gewidmet hätte.[6]) Das ist um so wahrschein-

---

[1]) Vasari-Sansoni II. S. 110. Anmerkung 2.

[2]) Titius, op. cit. III. S. 154.

[3]) Vasari-Sansoni II. S. 111 oben.

[4]) Libro Debitori e Creditori 1389—1406.

[5]) Wir wissen, dass er im Jahre 1372 Prior gewesen ist. Vergl. Capellini op. cit.

[6]) Eine Notiz in den Cenni storici artistici di Siena 1840 spricht von Statuen und Reliquarien der Domsakristei von Siena „opere insigni del Donatello, di Giovanni della Fonte (wohl nur irrtümlich für Giacomo della Fonte) und anderen Künstlern. Diese Dinge seien 1799 eingeschmolzen worden. — Abgedruckt bei Semper, Donatello, Wien 1875. S. 239.

licher, als er sich im Jahre 1402 an der Konkurrenz für die zweite Thür des Baptisteriums in Florenz beteiligt, wobei die Kunst des Bronzegiessens erstes Erfordernis war.

Quercia mag sich aus den drückenden Verhältnissen Sienas heraus nach einer freien, grossen Kunstthätigkeit gesehnt haben. Das scheint auch Vasari zu meinen, wenn er sagt:[1] „Quercia hätte wohl fortgefahren in Siena zu arbeiten, aber Pest, Hungersnot und Parteihader der Bürger hatten durch oftmalige Wiederkehr die Stadt in einen unerträglichen Zustand versetzt.“ Quercia ging also um das Jahr 1402 nach Florenz. Dort traf er mit den Besten seiner Zeit zusammen. Der Beschluss der Kaufmannszunft, am Baptisterium eine zweite grosse Bronzethür als Gegenstück zu derjenigen des Andrea Pisano anbringen zu lassen und den Sieger im Wettbewerb mit der Anfertigung zu beauftragen, hatte im Herzen Toscanas ein neues künstlerisches Getriebe erweckt: 34 Juroren, meist Künstler, wurden berufen, und zwar nicht nur aus der Stadt selbst, sondern auch aus den benachbarten Staaten. Der Einladung zur Konkurrenz, die an alle Künstler Italiens ergangen war, leisteten sechs Folge: ausser Quercia zwei andere Künstler aus dem Gebiete von Siena, sein Schüler Francesco Valdambrino und Simone da Colle di Val d' Elsa; Niccolo di Pierò von Arezzo, Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti. Sie wurden allen gleichen Bedingungen unterstellt: Auf einem Felde von derselben Grösse und Form, wie die Felder an Andrea Pisanos Erzthür, sollte das Opfer des Isaak durch Abraham in Relief dargestellt werden. Nach Vasari wurde dieser Gegenstand gewählt, weil er am geeignetsten war, die Tüchtigkeit der Konkurrenten auf die Probe zu stellen, insofern als darauf nackte Gestalten und Gewandfiguren, Tiere und Landschaft vorkommen mussten und dabei Hochrelief, Halbrelief und Flachrelief angewandt werden konnte. Ein jeder sollte mit aller Sorgfalt und ganz im geheimen zu Werke gehen und die Arbeit alsdann nach Ablauf eines Jahres einliefern. Quercia that wie die andern und „arbeitete nicht nur das Modell, sondern führte auch das sehr gut entworfene Bild bis zur letzten Politur aus, und dasselbe gefiel so wohl, dass, hätte er nicht den trefflichen Donatello (irrtümlich statt Ghiberti) und Filippo Brunnelleschi zu Mitbewerbern gehabt, die ihn in Wahrheit mit ihren Arbeiten übertrafen, jenes grosse Werk ihm übertragen worden wäre.“ („Venuto dunque a Firenze, fece non pure il modello, ma diede finita del tutto e pulita una molto ben condotta storia; la quale piacque tanto che, se non avesse avuto per concurrenti gli eccellentissimi Donnatello e Filippo Brunelleschi i quali in

---

[1]) Vasari-Sansoni III. S. 111.

verità nei loro saggi lo superarono, sarebbe tocco a lui a far quel lavoro di tanta importanza."[1])

Nichts wäre bedeutsamer für die kunsthistorische Betrachtung, als die Auffassung des Quercia in diesem Relief des Opfers Isaaks mit der seiner berühmten Kollegen zu konfrontieren. Die Möglichkeit dieses Vergleiches ist leider ausgeschlossen, denn auch dieses Werk ist verloren gegangen. Dass übrigens die Leistung des Sienesen gleich nach denen der beiden Florentiner in Frage kommen konnte, glauben wir gern. Die beiden Landsleute des Quercia waren Handwerker von untergeordneter Bedeutung. Simone da Colle hatte, so berichtet Vasari, sein Relief gut gegossen, weil das sein Handwerk mit sich brachte, die Zeichnung aber war schwach, und Francesco hatte gute Köpfe gemacht, aber die Figuren waren zu klein und die Komposition verworren und arm an Erfindung. Auch Niccolò von Arezzo hatte nur Handwerkergeschick bewiesen. Seine Figuren waren schlecht proportioniert. Seine Arbeit und die des Simone werden als die geringsten bezeichnet. Demgegenüber hat das relative Lob, das Vasari dem Quercia spendet, einigen Wert. Er tadelt zwar die Komposition („non aveva spartito bene la storia col diminuire le figure"), findet dagegen die Bildung der Figuren vortrefflich („benissimo disegno"), nur entbehrten sie der Feinheit.

Es liegt in diesem Gemisch von Lob und Tadel ein unbewusster Hinweis auf die Eigenart des Quercia. Vasari ist sich über dieselbe nie ganz klar gewesen. Nach seinen Worten könnte man an tüchtige, aber derbe Figuren denken. Wenn wir die Werke im Zusammenhang besprechen, werden wir sehen, ob sich diese Vermutung bestätigt. Dann wird es auch am Platze sein, weitere Kombinationen über das verloren gegangene Relief des Quercia anzustellen.

Noch von einem anderen Ergebnis dieses florentinischen Aufenthaltes spricht Vasari, indem er dem Quercia jenes schöne Relief mit der Himmelfahrt Mariä über dem Hauptportal des Domes zuschreibt. Längst ist auch dieser Irrtum aufgeklärt und jene Komposition als Arbeit des Nanni di Banco erwiesen.

Quercia blieb vielmehr trotz dieses relativen Erfolges ohne Beschäftigung. „Da also die Sache anders ging als er dachte" („essendo andata la bisogna altramente")[2]) kehrte der Künstler Florenz den Rücken. Vasari lässt ihn nach Bologna gehen und dort ein Werk ausführen, das er in Wirklichkeit erst dreissig Jahre später in Angriff nahm. Um diese Zeit ist vielmehr die Reise nach Lucca anzusetzen, die Vasari schon

[1]) Vasari-Sansoni II. S. 113.
[2]) Vasari-Sansoni II. S. 113.

vor der Anwesenheit des Quercia in Florenz eingeschoben wissen will: „Si condusse per mezzo d' alcuni amici a Lucca". Jedenfalls muss der Künstler dort schnell festen Fuss gefasst haben. Es scheint sogar, dass er seinen Vater nach sich gezogen hat; in den Akten[1]) findet sich ein Goldschmied, Piero da Siena genannt, der hauptsächlich Medaillons geprägt hat. Auch die Schwester des Künstlers war in Lucca ansässig, wo sie verheiratet und Mutter eines Mädchens gewesen sein muss. Quercia erbittet im Jahre 1437 von dem Condottiere Sforza, der damals im Gebiet von Lucca hauste, einen sicheren Geleitsbrief, um Schwester und Nichte wieder nach Siena bringen zu können.[2])

Lucca war im Anfang des XV. Jahrhunderts ein Sammelplatz von Künstlern und Handwerkern, die anderswo keine Beschäftigung fanden. Paolo Guinigi[3]) war es, der ihrer bedurfte, um durch Prunk und Pracht seine neue Tyrannei zu verherrlichen. Dieser Nachkomme einer mächtigen Kaufmannsfamilie ist der Dilettant unter den Gewaltherrschern des damaligen Italiens. Weder ein Talent noch ein Charakter, war er mehr durch die Bemühungen seiner Freunde als durch eigenen Betrieb auf den Sitz der unumschränkten Macht emporgekommen. Verwöhnt von Jugend auf, wollte er die Gewohnheiten des Privatmannes keinen höheren Rücksichten opfern; ein üppiges Leben in möglichster Ungestörtheit weiterzuleben war sein höchster Ehrgeiz. Und so entwickelte er eine Politik von schier unglaublicher Naivität. In jenen kriegerischen Zeiten glaubte er für sich allein eine Friedensaëra beanspruchen und inaugurieren zu können. Mit der Biederkeit eines Banausen wollte er sich mit allen halten und bildete sich ein, die Freundschaft seiner mächtigen Nachbarn durch strenge Neutralität zu gewinnen. Wo er gezwungen wurde, Farbe zu bekennen, verlegte er sich auf Winkelzüge und Ausflüchte. Drohungen beschwichtigte er durch Geld. Diese Schwächen machen ihn zur lächerlichen Figur und führen schliesslich seinen Sturz herbei. In den Entscheidungskrieg mit Florenz verwickelt, will er seine Vaterstadt für 200000 Gulden an den Feind verkaufen, wenn er selbst und seine Familie frei ausgingen. Diese nichtswürdige Absicht wird entdeckt und eine rasche Verschwörung macht seiner 30jährigen Herrschergewalt im Jahre 1429 ein Ende. Im ganzen jedoch hatten die Lucchesen keinen Grund sich über ihn zu beklagen. Seine Regierung war mild und friedlich. Gewaltthaten und Erpressungen, die bei seinen Kollegen an der Tagesordnung waren, vermied Paolo Guinigi

---

[1]) Salvatore Bongi: Paolo Guinigi e le sue ricchezze S. 16.

[2]) Milanesi: Documenti per la storia dell' arte Sanese. Bd. III. S. 284.

[3]) Mazzarosa: Storia di Lucca. — Sercambi: Le Chroniche di Lucca, publ. v. Bongi, Roma 1892. — Archivio storico italiano. Bd. X.

völlig. Gegen seine Feinde energisch vorzugehen, war er viel zu feige; reich genug aber, um den Gelüsten nach fremdem Eigentum widerstehen zu können. Zu dem grossen Familiengut, das ihm als einzigem Erben zufiel, erheiratete er noch bedeutende Besitzungen. Vier reichbegüterte Frauen, von denen jede nach mehr oder weniger kurzem Ehebunde starb, hinterliessen ihm ihr Vermögen. So konnte er einen Luxus entfalten, der sich, da die anderen Familien nicht zurückstehen wollten, derart ins Masslose steigerte, dass nach seiner Vertreibung die Behörde dagegen einschritt und das Tragen von Schmucksachen aufs strengste verbot. Die Goldschmiede und die anderen Handwerker hatten vollauf zu thun. Wenn dagegen monumentale Aufträge zu den vorhandenen Mitteln in keinem Verhältnis standen, so ist daran der kleine Geist des Paolo Guinigi schuld. Nur weniges that er für die Verschönerung seiner Vaterstadt.[1]) Die Aussendekoration des nördlichen Seitenschiffes und eine Reihe von Glasfenstern am Dome verdanken ihm ihre Entstehung. Auch liess er, um die Fassade zur Geltung zu bringen, einige Häuser niederreissen, „che offuscavano turpamente l' aspetto“, wie es in dem Dekret heisst. Vieles andere blieb bei der guten Absicht, so die Herstellung von drei grossen Statuen für den Hochaltar und die Bekrönung der Strebepfeiler mit Figuren, von denen nur eine ausgeführt wurde.

Das Talent des Quercia wird von diesem zahmen Tyrannen nur einmal in Anspruch genommen und zwar bei folgender Gelegenheit: Paolo Guinigi hatte am 8. Dezember des Jahres 1405 seine zweite Gattin Ilaria durch den Tod verloren.[2]) Diese Frau hatte den heissesten Wunsch ihres Gemahles erfüllt: einen Leibeserben, den er in seiner ersten Ehe vergeblich ersehnte, gebar sie ihm. Ladislaus wurde dieser Sohn genannt; sein Pate war kein geringerer als der König von Neapel. Jetzt war sie gestorben, nachdem sie noch einer Tochter ihres Namens das Leben geschenkt. Paolo Guinigi wollte die Verblichene durch ein prächtiges Grabdenkmal ehren und betraute den Jacopo della Quercia mit dieser Aufgabe. Dieser schuf, da das Monument freistehen sollte, einen ringsum dekorierten Sarkophag mit der liegenden Gestalt der Toten. Es ist das erste Werk, das uns erhalten blieb. Die Autorschaft des Quercia bezeugt Vasari:[3]) „Si condusse a Lucca e quivi a

---

[1]) Für das Folgende ist massgebend: Ridolfi: L' arte in Lucca. Lucca 1882.

[2]) Bongi: Paolo Guinigi e le sue ricchezze.

[3]) Vasari-Sansoni II. S. 111. — Im Codex des Giovanni Sercambi, des Hauschronisten der Guinigi, findet sich beim Kapitel vom Tod der Ilaria folgende Notiz am Rande: Nota come la statua di marmo ch' è nella sagrestia di S. Martino la fece fare il signor Paolo per la detta madonnà Ilaria, ed è di mano die Jacopo della Quercia senese scultore illustre. Der Herausgeber Paolo Bongi erklärt jedoch,

Paolo Guinigi, che n'era signore, fece per la moglie, che poco inanzi era morta, nella chiesa di S. Martino una sepoltura. Nel basamento della quale condusse alcuni putti di marmo, che reggono un festone tanto pulitamente che parevano di carne; e nella cassa posta sopra il detto basamento fece con infinita diligenza l'immagine della moglie d'esso Paolo Guinigi, che dentro vi fu sepolta e a piedi di essa fece nel medesimo sasso un cane di tondo rilievo, per la fede da lei portata al marito." Das Monument, das heute im nördlichen Querschiff des Domes von Lucca aufgestellt ist, befand sich nicht immer an dieser Stelle. Es hat mannigfache Schicksale erlebt, deren Geschichte wir verfolgen müssen, um über seinen ursprünglichen Standort einen Anhaltpunkt zu gewinnen.

Über den Beginn dieser Wechselfälle berichtet Vasari[1]: „Nachdem Paolo im Jahre 1429 Lucca verlassen hatte oder vielmehr daraus vertrieben worden war und die Stadt somit in Freiheit kam, wurde dieser Sarkophag von seinem Platze weggenommen und aus Hass gegen den Namen Guinigi von den Lucchesen fast ganz auseinander geschlagen. Nur die Ehrfurcht vor der Schönheit jener Gestalt und jener reichen Verzierungen hielt sie von der Zerstörung zurück und war Ursache, dass bald nachher der Sarkophag und die Figur sorgsam an die Eingangsthüre der Sakristei aufgestellt wurde, wo man dieses Werk nunmehr sieht; und die Kapelle der Guinigi wurde eingezogen."

Dass den Guinigi im Dome von Lucca jemals eine Familienkapelle gehörte, bestreiten die Lokalforscher aufs entschiedenste.[2] Man weiss, dass die Angehörigen dieses Geschlechtes im Kreuzgang der Kirche S. Francesco beigesetzt wurden, woselbst auch die drei übrigen Frauen des Paolo ruhen. Es liegt eine Ungenauigkeit des Vasari hier vor, über die Ridolfi uns aufklärt. Dieser Kunstgelehrte fand im Privatarchiv des jetzt lebenden Grafen Niccolò Guinigi die alte Kopie eines notariellen Aktes vom 24. Juli 1395, welcher die testamentarischen Bestimmungen eines gewissen Giovanni Simone, Erzbischof von Lucca, feststellt. Aus dem Nachlasse des Testators soll im südlichen Querschiff des Domes unter dem Titel: „zum seligen Biagio und Giovanni" ein Altar errichtet werden, der eine Kaplanspfründe repräsentiert. Als „patroni prottettori e defensori" dieser Stiftung werden die „nobili consorti dei Guinigi di

---

dass die Schriftzüge dieser Notiz auf das Ende des XVI. Jahrhunderts hinweisen. Wenn dem so ist, so fusst sie auf den Angaben des Vasari und ist für uns ohne Bedeutung. Vergl. Fonti per la storia d' Italia. Bd. XXI. S. 413.

[1]) Vasari-Sansoni II. S. 112.

[2]) Das Folgende basiert auf den Ausführungen von Ridolfi in seinem Buche: L'arte in Lucca. 110 ff.

Lucca“ eingesetzt; der jedesmalige Chef des Hauses soll das Recht haben, in Übereinstimmung mit dem Domkapitel den Kaplan zu wählen. Paolo Guinigi hatte also gewissermassen auf die Hälfte der Kapelle, die diesen Altar enthielt, ein Recht, und es ist wahrscheinlich, dass er in ihr das Grabdenkmal seiner Gattin Ilaria aufstellen liess. Diese Annahme wird bald noch mehr begründet werden. Nach dem Sturze des Paolo retteten die Domherren das Kunstwerk vor der Zerstörungswut des Volkes, indem sie dasselbe, ebenso wie die Kapelle, in der es stand, nach Beseitigung des Mitbesitzers als alleiniges Eigentum des Domkapitels erklärten: „fatta della comunità“ sagt Vasari, wozu man dei canonici zu ergänzen hat.

Genaueres über den Standort jenes Altars „zum seligen Biagio und Giovanni“ und somit des Grabdenkmals der Ilaria erfahren wir aus einem anderen Dokumente, einem Briefe der erzbischöflichen Kanzlei an den Bildhauer Civitali vom 12. Dezember 1488: „Ad istanza dell' Operaro di S. Croce di Lucca si fa sequestro di un sepolcro di marmo che era all' altare di S. Regolo e che spetta a detta Opera e chiesa; e si commette a Maestro Matteo Civitali che non lo dia ad alcuno e detto sepolcro rimetta e consegni a detta Opera.“ Das mit diesem Grabmal aus Marmor, welches am Altar des heiligen Regulus stand und der Dombauhütte gehörte, das Werk des Quercia gemeint ist, dürfen wir wohl annehmen; denn der genannte Altar, der eine Stiftung des Niccolò da Noceto war und von Civitali ausgeführt wurde, steht zweifellos an der Stelle des alten von Giovanni Simone errichteten. Civitali mochte den alten Sarkophag in seine Werkstatt gebracht haben, weil er im Wege war oder weil er ihm besonders gefiel und er ihn für herrenlos hielt. Die Behörde forderte ihn jedoch als ihr Eigentum zurück und stellte ihn in der Sakristei auf, wo ihn Vasari sah. Er stand aber nicht mehr frei, sondern war an die Wand gerückt worden. Bei dieser Gelegenheit mochte die eine Langseite abgetrennt worden sein, und infolge des mehrfachen Platzwechsels, den er sich späterhin noch gefallen lassen musste, gingen auch die beiden Schmalseiten verloren.

Im Jahre 1842 verfügte die Deputazione conservatrice dei Monumenti, dass das Grabdenkmal der Ilaria in das nördliche Querschiff versetzt werden sollte. Dort stand es einige Dezennien an der Mauer, bis im Jahre 1890 die Königin von Italien seine freie Aufstellung in der Mitte des Querschiffes ermöglichte, indem sie die fehlende Langseite, welche 1829 in einem Keller des Palazzo Guinigi wiedergefunden, aber an die Galerie der Uffizien verkauft worden war, zurückerstatten liess.

Die Behauptung, dass dieses Grabdenkmal erst acht Jahre nach dem Tode der Ilaria, also um 1413, entstanden sei, beruht auf durch-

aus willkürlichen Voraussetzungen. Milanesi steift sich auf diese fast allgemein angenommene Datierung deshalb, weil nur in jenem Jahre ein längerer Aufenthalt des Quercia in Lucca dokumentarisch erwiesen sei. Der Mangel an Urkunden beweist noch nicht, dass der Künstler nur ein einziges Mal in jener Stadt geweilt. Wir werden Inschriften kennen lernen, die das Gegenteil lehren; auch werden wir erfahren, dass im Jahre 1413 der Künstler höchst wahrscheinlich mit einem anderen Werke beschäftigt war. Ist es nicht viel naheliegender sich zu denken, dass Paolo Guinigi noch während seiner Witwerschaft, die kaum zwei Jahre dauerte, für das Andenken seiner Gattin Sorge trug, als das Unwahrscheinliche zu glauben, er sei erst acht Jahre nach dem Tode der Ilaria, mitten in einer mit Kindern gesegneten Ehe, auf diesen Gedanken geraten. Auch ist es auffallend, dass sich in den Rechnungsbüchern, worin jede Ausgabe des Paolo auf das sorgfältigste verzeichnet ist, keinerlei Notiz über jenes Denkmal findet. Gerade aus dem Jahre 1406 aber fehlt das „libro delle spese". Mit seinem Verlust ging uns die absolute Sicherheit der Zeitbestimmung verloren; der Wahrscheinlichkeitsbeweis jedoch dürfte erbracht sein.[1])

Ob Quercia längere Zeit nach Vollendung dieses Werkes in Lucca blieb, wissen wir nicht. An den Pfeilern der Vierung des Domes befinden sich zwei Weihwasserbecken, mit Engelköpfchen und Laubwerk verziert, von denen besonders das eine (nach dem linken Seitenschiffe zu) eine gewisse Verwandtschaft mit der Formenbehandlung bei dem Ilaria-Monumente zeigt. Man vermisst jedoch gewisse Vorzüge, die dem Meister eigen sind, so dass ich das Werk nicht als eine eigenhändige Arbeit Quercias gelten lassen möchte. Es mag in seiner Werkstatt entstanden sein; dass er eine solche in Lucca besass, werden wir später erfahren. Das andere Weihwasserbecken, das sich an dem gegenüberstehenden Vierungspfeiler (nach dem rechten Seitenschiffe zu) befindet, scheint mir eine trockene Kopie nach dem erstgenannten zu sein.

Die Herausgeber des Vasari stellen die Behauptung auf, dass Quercia um das Jahr 1408 in Ferrarra gewesen sei. Im dortigen Dome befindet sich nämlich die Figur einer sitzenden Madonna mit dem Kinde, das einen Granatapfel hält. An der Basis steht eingemeisselt: Jacomo da Siena 1408. Die Inschrift ist zwar modern, beruht aber auf einer alten und zuverlässigen Tradition.[2]) Das Werk, eine ganz

---

[1]) Die Datierung der Ilaria auf 1406, von Bongi op. cit. zuerst aufgestellt, von Ridolfi noch mehr begründet, ist bis jetzt nur von Müntz angenommen: Histoire de l'art pendant la Renaissance I. S. 562.

[2]) Bei Guarini: Compendio storico sull' origine delle chiese etc. di Ferrarra 1621 wird diese Tradition zum ersten Mal festgestellt. Die vom 18. Juni 1408 da-

tüchtige Arbeit, hat jedoch mit der Art des Quercia nicht das allergeringste gemein, das erkennt man vor der Photgraphie — und nun gar vor dem Original — auf den ersten Blick. Es ist bezeichnend für die Einseitigkeit dieser rein archivalischen Forschung, aus einem Dokument oder einer Inschrift ohne weiteres Schlüsse zu ziehen. Wer, wie Milanesi, in den Akten der sienesischen Kunst so gut Bescheid gewusst, hätte sich übrigens erinnern können, dass in den Urkunden der betreffenden Zeit mehr als ein Meister vorkommt, der Jacomo heisst. Wo Quercia in Wirklichkeit war, wissen wir nicht. Erst in der Folge finden wir seine sicheren Spuren wieder.

Um die Neige des Jahres 1408 tritt im Leben des Künstlers ein Wendepunkt ein. Sein Wanderleben hat vorderhand ein Ende: Siena fesselt ihn durch die Übertragung der Fonte Gaia an sich. Vom 15. Dezember datiert der erste Beschluss, der am 22. Januar 1409 definitiv bestätigt wird. Bei den ersten Verhandlungen scheint Quercia noch gar nicht anwesend zu sein. „Locaverunt ad faciendum fontem Campi cuidam magistro Jacopo“, so protokolliert der Notar. Carpellini[1]) und Perkins[2]) wollen sogar wissen, dass die Berufung zu dieser Aufgabe nach Ferrarra gerichtet wurde. Jedenfalls ist er im Januar persönlich anwesend, denn es heisst,[3]) dass die „offitiales Bayliae“, also die Vertreter der Zünfte, den Brunnen übertragen haben „Magistro Jacobo magistri Pieri presenti ed conducenti.“ Der Vertrag enthält folgende Bestimmungen:[4]) „Quercia ist verpflichtet im Sitzungssaale des Grossen Rates ein Zeichnung auszustellen, die alles enthalten soll: Nischen, Figuren, Mauerpfeiler, Ornamentik, Stufen und alle anderen besprochenen Teile bis auf alle Kleinigkeiten („In prima che maestro Jacomo predetto sia tenuto e debba fare o far fare uno disegno d' una fonte nella sala del Consiglio con intagliamenti, figure, fogliami, e cornici, gradi, pilastri e beccatelli e altri lavori ragionati“). Genau nach dieser Zeichnung und ihren Maassen („non diminuendo alcuno lavorio“) soll Meister Jakob auf dem Campo an derselben Stelle, wo der alte Brunnen steht, den neuen aufführen und innerhalb zwanzig Monaten, gerechnet vom April 1409 an, das Werk vollenden. Die folgenden Sätze beziehen sich auf das Material und seine Verwendung: Für das Brunnenbecken

---

tierte Urkunde, in der bestätigt wird, dass ein magister Jacobus de Senis lapicida das Bild der Madonna gefertigt, ist veröffentlicht bei Luigi Cittadella: Notizie relative a Ferrarra. Ferrarra 1868. I. S. 64.

[1]) Carpellini: op. cit. II. Auflage.

[2]) Perkins: Tuskan Sculptors.

[3]) Milanesi: op. cit. II. S. 100.

[4]) Milanesi: op. cit. II. S. 44.

und die Einfassungsmauer sei Marmor zu nehmen („intendosi che perinfino a l' acque e da inde in giù uno quarro sia di marmo"), für die Fundamentierung dagegen Backstein mit Kalk („e da inde in giù di mattoni con iscialbi"). Daran knüpft sich die Verfügung, dass der Künstler Marmor, Backsteine, Kalk, Mörtel und was er sonst brauche, steuerfrei einführen dürfe. Nachdem des Honorars für den Notar gedacht ist, wird auch dasjenige für den Künstler besprochen. Dieses soll nicht über 1600 und nicht unter 1500 Gulden betragen. Francesco di Christofano, Capitano del Popolo und Gonfaloniere della Giustizia, soll darüber endgültig entscheiden. Der Gehalt werde in Raten jeden zweiten Monat ausbezahlt. Noch einmal ist von der Materialbeschaffung die Rede, indem es heisst, dass Meister Jacopo alle Lieferungen aus den Steinbrüchen zu denselben ermässigten Preisen wie die Dombauhütte beziehen könne ohne Widerspruch der betreffenden Besitzer („che possa cavare a ogni marmera senza alcuna contraditione, pagando el debito prezzo secondo el costume de l' opera S. Marie"). Als letzter Paragraph folgt die Bestimmung, dass der alte Brunnen ganz abzutragen sei. Das Schriftstück schliesst mit einer besonderen Ermahnung, den figürlichen Teil des Ganzen bis auf die letzte Politur so zu arbeiten, wie es einem tüchtigen Meister gezieme, und alles Angeordnete in gutem Glauben und ohne Betrug auszuführen. („Item ch' el detto maestro Jacomo sia tenuto e debba fare e curare, che le figure de' lavorio soprascritto sieno ed essere s' intendano lustranti, secondo el corso de' buoni maestri, faccendo tutte le predette cose a buona fede, e senza frode").

In zwanzig Monaten also, im Dezember 1410 bereits, hofften und wünschten die Sienesen das Werk vollendet zu sehen. Damit hatte es jedoch gute Weile. In den ersten zwei Jahren scheint so gut wie nichts an der Arbeit gefördert zu werden. Welche Schwierigkeiten hemmend eingetreten waren, wissen wir nicht. Unwillig über diese Saumseligkeit sistiert der Dombaumeister die Zahlungen. Der Grosse Rat muss die Sache wieder ins Geleise bringen.[1]) Der Vertrag von 1409 wird wieder aufgefrischt und das Honorar definitiv auf 2000 Gulden festgesetzt, von denen Quercia schon 120 Gulden erhalten hat. Jetzt erst macht dieser mit der Beschaffung des Materials Ernst. Er unternimmt eine Geschäftsreise und lässt in Siena einen Bürgen zurück. Er muss allzulange ausgeblieben sein, denn, wie wir aus einem Dokumente ersehen,[2]) wird sein erster Gehilfe Francesco Valdambrino beauftragt, dem Meister Jakob zu schreiben, dass er binnen acht Tagen zurück-

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 51.
[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 100.

kehren müsse, andernfalls er mit geeigneten Mitteln dazu gezwungen werde. Wir erfahren bald aus einem anderen Aktenstücke,[1] dass Quercia, unbekümmert um seine Verpflichtungen in der Heimat sich in Lucca aufhält, wo er neue Arbeit übernommen zu haben scheint. Nachdem Mahnungen und Drohbriefe von seiten der Behörde nichts gefruchtet, wird das gerichtliche Verfahren eingeleitet. Daraufhin stellt er sich ein und nimmt die Arbeit wieder auf. Die Beschäftigung der Gehilfen Sano di Matheo und Nanni da Lucca wird genau abgegrenzt. Die beiden verpflichten sich, die ausgehauenen Steine auf den Campo zu bringen und die Mauerarbeiten auszuführen.[2] Quercia selbst verspricht alles Figürliche und Dekorative eigenhändig zu vollenden[3] („ut figure debeant fieri et laborari per ipsum magistrum Jacobum idest manu sua propria, cum aliis fulcimentis et ornamentis"). Am Schlusse heisst es, dass der Brunnen in achtzehn Monaten fertig zu stellen sei.

Auch dieser Termin sollte oder konnte nicht eingehalten werden. Die Beschaffung des Materials zog sich sehr in die Länge. Meinungsverschiedenheiten über die Qualität des Marmors zwischen dem Lieferanten und dem Künstler verschleppten die Sache. Über den Ausgleich einer solchen Streitigkeit, die vor Gericht erledigt wurde, liegt uns ein Dokument vor vom 3. Januar 1415.[4] Daraus geht hervor, dass Nanni da Lucca und Nanni da Siena gezwungen werden, zwei unbrauchbare Marmorblöcke durch gute zu ersetzen und diese spätestens im März zur Begutachtung vorzulegen.

Um dieselbe Zeit wird der Grosse Rat abgehalten, der über einige Veränderungen an dem projektierten Neubau der Fonte Gaia beschliessen soll.[5] Es wird hauptsächlich eine Verbreiterung des Brunnens verlangt, deren Kosten sich auf 400 Gulden belaufen würde. Dieser Antrag ist jedoch abgelehnt worden; vielleicht deshalb, weil man in diesem Jahre das Geld zu nötig brauchte, für den Bau der Stadtmauern nämlich, die auf der langen Strecke von Porta S. Marco bis Porta S. Viene erbaut wurden.

Aus dem Jahre 1416 liegt uns eine Reihe von Nachrichten[6] über den Bau der Fonte Gaia vor, ohne dass wir irgend etwas über den Stand der künstlerischen Thätigkeit daraus entnehmen könnten.

In der Zeit vom 1. Januar 1414—1416 hat Quercia seine Werkstatt in dem neben der Dombauhütte liegenden Garten des Erzbischofs

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 100 unten.
[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 68.
[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 69 unten.
[4]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 68.
[5]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 80.
[6]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 101.

gehabt, der dafür von der Gemeinde die Summe von 17 lire 5 soldi als Mietzins erhält, was wir aus einer Notiz im Rechnungsbuche des erzbischöflichen Kämmerers erfahren. Wie viel und was dort gearbeitet wurde, bleibt dunkel. Jedenfalls war man in Siena unzufrieden mit dem Fortgang der Dinge. Quercia mochte dazu wohl Grund gegeben haben, zumal da er wieder einmal nach Lucca abgereist war, wie uns die Inschrift eines Werkes belehrt, das er im Jahre 1416 dort vollendete.[1]) Die Missstimmung des Volkes äusserte sich schliesslich in einem scharfen Verweis gegen die verantwortliche Aufsichtsbehörde, die Regolatori della Fonte Gaia.[2]) Unter dem 7. Juli wird ihnen eine Geldstrafe von 100 Gulden angedroht, wenn sie die vorschriftsmässige Ausführung des Brunnens nicht bewerkstelligten („Remiserunt in dominos Regulatores, qui, sub pena C. florenorum auri, teneantur facere fieri fontem Campi, secundum quod ordinatum est").

Auch macht man sich zu dieser Zeit Gedanken über die Art des Wasserzuflusses. Nachdem eine Ratssitzung darüber verhandelt, werden die Regulatori angewiesen, dafür zu sorgen, dass das Wasser durch Wölfinnen, Delphine oder andere Gebilde in das Becken einströme[3]) („Sit remissum in Regulatores et Operarios fontis Campi, qui, habito consilio, pro ut eis videbitur, possint facere fieri canalia aque dicti fontis cum lupabus aut delfinis, aut cum aliis formis, prout eis placebit, pro honore et maiori utilitate Comunis"). Dafür war eine neue Zeichnung nötig geworden, die am 22. September von der Behörde genehmigt wird. Am 17. November werden weitere Neuerungen beschlossen.[4]) Man will, dass die wasserspeienden Wölfinnen liegend anzuordnen seien und auf jeder ein Knabe sitzen solle. Quercia ist missvergnügt geworden über die vielen Zusätze, für die er sich nicht entschädigt sieht. Er protestiert deshalb gegen diese Behandlung und weigert sich weiter zu arbeiten („nisi aliter declaretur et provideatur prosequi non possit.[5]) Die Sache kommt am 11. Dezember vor die höchste Instanz der Prioren. Die Klage des Künstlers wird zwar verworfen und alle früheren Anordnungen der Behörde genehmigt, aber der schliessliche Erfolg ist doch, dass ihm später eine aussergewöhnlich günstige Berechnung des Guldens zuerkannt wird.

Mitten in den langsamen Fluss des Werkstattgetriebes wird ein weiteres Hindernis geworfen, das die Arbeit noch mehr ins Stocken

---

[1]) So wenigstens berichtet Vasari II. S. 114.
[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 101.
[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 101.
[4]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 79.
[5]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 81.

bringt: Der Dombaumeister schliesst am 16. April 1417 mit Quercia einen Vertrag ab, demzufolge der Künstler zwei Bronzereliefs für den neuen Taufbrunnen anfertigen muss.[1]) Das eine verspricht er schon am 1. Mai 1418 abzuliefern. Wenn er nun auch diesen Termin nicht einhielt, so brachte ihn doch der neue Auftrag auf neue Gedanken und lenkte ihn von seiner vorliegenden Arbeit ab. Die Bürgerschaft gerät nun in Zorn über diese neue Verzögerung. Wieder wird, am 12. Oktober, der Grosse Rat einberufen, der mit 179 gegen 8 Stimmen Folgendes beschliesst: Den Prioren wird anheimgegeben, so schnell wie möglich drei tüchtige und geeignete Männer als neue Inspektoren für die Fonte Gaia zu wählen, die für eine Vollendung des Werkes innerhalb sechs Monaten garantieren müssten. Wenn sie ihre Pflicht nicht aufs pünktlichste erfüllten, müsse ein jeder von ihnen 100 Gulden Strafe zahlen.[2])

Die Arbeit scheint nunmehr Fortschritte zu machen, so dass am 11. Januar 1418 der eine von den Inspektoren, Ghino di Bartolomeo, es wagen darf, zu Gunsten des Quercia eine Rede zu halten, die eine Erhöhung des Gehaltes bezweckt.[3]) Der Künstler hatte nämlich auf Wunsch der Inspektoren eine Verlängerung und Verbreiterung der Fonte Gaia um $2^2/_3$ Ellen vorgenommen. Er empfängt dann auch eine Zulage von 280 Gulden für diese Veränderung des ursprünglichen Planes, welche die Neuschaffung von figürlichem Beiwerk erforderte. In Bezug darauf wird in einem späteren Kontrakt[4]) über „quibusdam figuris superadditis dicto fonti ultra designum“ gesprochen. Man begreift nun, warum der so streng anbefohlene Termin ohne jede Rüge von seiten der Gemeinde überschritten werden konnte. Dann aber regt sich die Ungeduld des Volkes von neuem. Wieder wird eine grosse Versammlung anberaumt, und wieder wird mit Heftigkeit die Vollendung des Brunnens gefordert.

Quercia liess sich nicht beirren; er hatte sogar abermals einen Auftrag nach auswärts angenommen. Die Gemeinde von Todi hatte ihn betraut, in der Kirche des heiligen Fortunatus einige Skulpturen auszuführen. In einem Briefe,[5]) in dem die Prioren dieser Stadt bei dem Magistrat von Siena um Überlassung des Meisters Jakob nachsuchen, werden „certa ornamenta lapidum“ namhaft gemacht. Quercia scheint solche begonnen, aber nicht vollendet zu haben. Wie es sich

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 86.

[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 93.

[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 94.

[4]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 98.

[5]) Dieser Brief, vom 28. November 1418 datiert, ist publiziert bei Mitarelli: Bibl. Codicum manuscriptorum monasterii S. Michaelis. Venedig 1779. S. 980.

mit diesem ganzen Auftrage verhält, weiss ich nicht anzugeben. Ich bin nicht in Todi gewesen, und was von der Aussenseite der obengenannten Kirche an dekorativen Skulpturen photographiert ist, scheint mir in keinem Zusammenhange mit Quercia zu stehen.

Wie dem auch sei, jedenfalls ist es ausgeschlossen, dass die Gemeinde von Siena gerade damals Quercia ziehen liess. Die Inspektoren, die den Unmut der Bürgerschaft fürchteten, hielten ihn zur Arbeit an. Schliesslich zu einer Erklärung vor der Behörde gedrängt, nehmen sie dem Künstler das feierliche Versprechen ab, im April den Brunnen fertig zu stellen. Diese Abmachung bringen sie bei den Prioren vor.[1]) („Siamo rimasto d' accordo col decto maestro Jacomo: che esso promettera et obligarassi solennemente per tutto 'l mese d'Aprile prossimo che viene, MCCCCXVIIII avere tracta a fine et perfectione, come è tenuto et obligato, la decta fonte d'ogni suo lavorio a la pena di fiorini trecento d' oro.) Man wolle ihm ja, heisst es pathetisch am Schlusse, jede Erleichterung und Beistand gewähren, damit der Brunnen vollendet und solche Schande von der Gemeinde abgewälzt werde („sicchè la fonte abbia la sua perfectione e levisi tanta vergogna di Comuno").

Endlich, im April 1419, wurde mit der Aufstellung der Fonte Gaia begonnen, wie uns Tizio, der Chronist, erzählt.[2]) Am 20. Oktober quittiert[3]) Quercia über die erhaltenen Summen von 2000 + 280 + 40 Gulden. Letztere hatte er schon bei Gelegenheit der ersten Erweiterungen des ursprünglichen Planes erhalten. Alle Aktenstücke, die sich auf die Fonte Gaia beziehen, werden annulliert.

Ein volles Dezennium also musste vergehen, bis die Langmut der Sienesen belohnt wurde. Nun aber konnten sie sich doppelt freuen an dem „Brunnen der Freude." Christliche Hüterinnen, die Madonna und die Gestalten von 8 Tugenden, spiegelten sich in seinem Wasser. Man scheint auf diese christliche Tendenz besonderen Wert gelegt zu haben, denn man liest in alten Schriftstellern, dass an derselben Stelle, wo einst die heidnische Göttin stand, jetzt die Madonna mit dem Jesusknaben throne. Es ist nicht nötig zu wiederholen, welch grossen Eindruck das Werk auf die Bürgerschaft machte, so dass der Künstler und seine Schöpfung eng verbunden fortan in einem Atemzuge genannt wurden.

Dass übrigens auch die bürgerliche Stellung des Jacopo della Fonte eine überaus geachtete war, beweist seine Erwählung in den Rat

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 96.
[2]) Titii Mss. op. cit. Bd. IV. S. 188.
[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 98 f.

der Prioren. Im Oktober und November des Jahres 1420 bekleidet er diese höchste Würde.[1])

Im Jahre 1419 war eine weitere wichtige Arbeit entstanden: das Bronzerelief mit der Darstellung des Zacharias im Tempel. Die Begründung dieser Datierung durch Dokumente und sichere Kombinationen verschiebe ich bis zu dem Absatz, wo von der Geschichte des Taufbrunnens im Zusammenhange die Rede sein wird.

Der Künstler würde nun für einige Jahre unserem Gesichtskreise entrückt sein, hätte er nicht selbst an einem seiner Werke ein autobiographisches Zeugnis eingemeisselt: In der Sakramentskapelle von S. Frediano, dem früheren Dome der Stadt Lucca, steht ein Altarwerk aus Marmor. Man unterscheidet einen oberen Teil, enthaltend eine thronende Madonna mit Heiligen in Hochrelief, und einen unteren Teil, eine Predella mit legendarischen Begebenheiten in Flachrelief. In der Mitte des oberen Teiles, an der Basis des Madonnenreliefs, steht die Inschrift: HOC OPUS FECIT IACOBUS MAGISTRI PETRI DE SENIS 1422. Stilistische Erwägungen, die im zweiten Teil dargelegt werden sollen, ergeben, dass sich diese Jahreszahl nicht auf die Vollendung des oberen Teiles, sondern auf die Beendigung des ganzen Werkes bezieht. Die Arbeit muss unterbrochen worden sein: Die beiden Teile stammen aus verschiedenen Phasen in der künstlerischen Entwicklung Quercias. Der Stilcharakter sagt deutlicher als jedes Dokument: Der untere Teil ist n a c h der Fonte Gaia, der obere v o r derselben entstanden und zwar — kann man gleich hinzufügen — höchst wahrscheinlich im Jahre 1413. Von Anfang bis Ende dieses Jahres weilte Quercia in Lucca. Erst das gerichtliche Einschreiten der sienesischen Behörde konnte ihn zum Weggang bewegen. Er war gezwungen, den nur zur Hälfte fertigen Altar in der Werkstatt stehen zu lassen. Dass er eine solche innegehabt, beweisen Dokumente,[2]) die uns mit einem Gehilfen des Quercia, einem gewissen Giovanni da Imola bekannt machen. Dieser junge Steinmetz, der an jenem Altar vielleicht den dekorativen Teil ausgeführt hat, war ein Lump. Wegen verschiedener Verbrechen, die er verübte, und zu denen er andere verführte, wurde er drei Jahre lang eingekerkert. Quercia, der sich durch Vermittlung der Behörde zu Gunsten seines Schülers bei Paolo Guinigi verwandte, konnte nichts ausrichten. Diese nebensächliche Episode wird an dieser Stelle der Erwähnung gewürdigt, weil ein Verdacht, den Paolo Guinigi gegen den Meister Jakob selbst aussprach, mit dem Benehmen seines

---

[1]) Carpellini: op. cit. II. Auflage.

[2]) Ridolfi: l' arte in Lucca. S. 370.

Gehilfen im Zusammenhange zu stehen scheint. Quercia wurde der Hehlerei beschuldigt, indem man ihm zur Last legte, dass er in seinem Atelier gestohlene Sachen zur Verwahrung annehme. Die Signorie von Siena nahm den Künstler sofort in Schutz. Sie sandte ein Schreiben[1]) an Paolo Guinigi, dass Quercia ein ehrenwerter Mann sei und deshalb von einer solchen Schurkerei nicht die Rede sein könne. Damit war der Fall erledigt.

Ob Quercia, wie Ridolfi meint, in diesem Jahre 1413 noch anderweitig in Lucca beschäftigt war, ist nicht zu erweisen. Eine Statue auf einem der Strebepfeiler des Domes wird als Arbeit des Künstlers bezeichnet. Soviel bei der grossen Entfernung zu erkennen ist, hat diese Prophetenfigur eine gewisse Verwandtschaft mit den Heiligengestalten des Altares von S. Frediano, denen sie aber nicht gleichwertig zu sein scheint. Sie mag unter dem Einflusse des Quercia entstanden sein. Die Annahme läge ja allerdings nahe, dass man den bedeutenden Künstler zu anderen Aufgaben herangezogen. Es ist mir jedoch nicht gelungen ein Werk zu finden, welches auf seine Urheberschaft deuten könnte.

Wie wir schon wissen, war Quercia im Jahre 1416 abermals in Lucca. Auch diesmal war es nicht Paolo Guinigi, sondern Lorenzo Trenta, ein angesehener Bürger, der ihn berief. Er war es, der den obenerwähnten Altar gestiftet hatte. In der Nähe desselben wollte er ein Familienbegräbnis anlegen und bestellte bei Quercia zwei Grabplatten für sich und seine Gemahlin. Diesem Auftrage folgend, bildete der Künstler in Basrelief die liegenden Gestalten der Beiden getreu nach dem Leben („avendo in due lapidi grandi fatte di bassorilievo per due sepolture, ritratto di naturale Federigo padrone dell' opera e la moglie"). Die Inschriften bezeichnen die Stätte als Erbbegräbnis der Ehegatten und ihrer Nachkommen. Die auf beiden Steinen gleichlautende Zahl 1416 bezieht sich also einzig auf die Gründung, nicht auf das Ableben der Stifter. Lorenzo Trenta wird noch im Jahre 1434 unter den Gonfalonieri della Giustizia aufgeführt.[2])

Der Aufenthalt Quercias im Jahre 1422, in dem er den Altar für Lorenzo Trenta vollendete, war der vierte und wohl der letzte in den Mauern von Lucca. Wo er im Jahre 1423 war, wissen wir nicht. Vom Anfange des Jahres 1424 bis zum März 1425 scheint er sich hauptsächlich in Siena aufgehalten zu haben, wo er am Taufbrunnen beschäftigt war. Näheres darüber will ich später einfügen.

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. III. S. 440.

[2]) Archivio storico italiano. Bd. X, am Ende.

Der Schauplatz seiner Thätigkeit wechselt nun ganz plötzlich. Anfang März ist Quercia noch in Siena; Ende desselben Monats finden wir ihn in der Kanzlei des päpstlichen Legaten Lodovico von Arli, der im Namen Martins V. über die Stadt Bologna herrscht. Es ist am 18. März 1425, als zwischen diesem, dem „Padre reverendissimo e Signore della città" und Jacopo della Fonte da Siena, „intagliatore e maestro di lavoriere di marmo" ein Vertrag zu stande kommt, laut welchem der Legat dem Künstler die Ausschmückung des Mittelportales an der Kirche S. Petronio überträgt.[1]) Verhandlungen müssen diesem definitiven Abschluss schon vorausgegangen sein, denn es heisst, er habe sich bei Ausführung des Werkes genau an die Zeichnung zu halten, die er eigenhändig angefertigt und eigenhändig unterschrieben. Zuerst wird das Honorar bestimmt: 3600 Gulden „da camera del Papa" soll der Künstler erhalten „per tutta la fattura della porta." 110 Gulden werden ihm sofort zuerkannt; im übrigen würde das Honorar in monatlichen Raten ausbezahlt, regelmässige Thätigkeit vorausgesetzt. Quercia verpflichtet sich dagegen, die Arbeit in zwei Jahren zu vollenden von dem Tage an gerechnet, an welchem das Material beschafft sein würde. („Il qual lavoriere promesse di aver compito al termine di anni doi dal dì che le pietre si haveranno.") Es folgt eine Reihe von Bestimmungen, die, auf den Entwurf des Quercia als bekannt Bezug nehmend, detaillierte Massangaben über die Thüre und ihre Dekoration enthalten. Wir erfahren daraus genau, was projektiert war. Eine Thüre, die in einer Höhe von 40 und einer Breite von 20 Fuss die Mauer durchbricht, soll nach vorn so ausladen, dass ihre Laibung mit den Pilaster- — oder besser gesagt — Sockelprofilierungen der Fassade in Einklang steht („lo sporto che deve fare la porta in fuori sia tanto quanto sono i pilastri o veramente il piè che cinge tutta la facciata de la Chiesa al presente"). Es bestand nämlich seit dem Jahre 1409 eine in der unteren Hälfte fertige reichgegliederte Wand, die nach den Plänen eines Meisters Antonio ausgeführt worden war. Diese Pforte ist flankiert gedacht von zwei Hauptpilastern, die $2^1/_2$ Fuss breit sind. In die Laibung werden dünnere Glieder eingestellt: kannellierte Säulen in gerader oder gewundener Form wechseln ab mit eckigen Pilastern. Diese ganze Umrahmung wird unten von einer Basis, oben von einem Kapitellkranz abgeschlossen. Dass die Pfosten der Thürwandung um den Bogen herumgeführt werden, gilt als selbstverständlich. Für den plastischen Schmuck ist folgende Verteilung vorgesehen: Die flankierenden Hauptpilaster sollen an ihrer Vorderfläche 14 Reliefdarstellungen aus dem

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 125.

alten Testament mit Figuren von 2 Fuss Länge, auf ihrer Spitze die über 5 Fuss grossen Statuen von Peter und Paul tragen. Auch die dünneren Pilaster, die oben zusammengreifen, erhalten reiche Dekoration. Für die einen ist Laubwerkverzierung, für die anderen eine Aufeinanderfolge von 28 Prophetenreliefs im Massstabe von $1^{1}/_{2}$ Fuss vorgeschrieben. Der Thürsturz wird mit einer Reihe von drei Reliefs mit Erzählungen aus der Geburtsgeschichte Christi versehen. Darüber, in der Lünette, finden die Schützer der Stadt Bologna in drei Freifiguren, jede $3^{1}/_{2}$ Fuss hoch, ihre Aufstellung. In der Mitte die thronende Madonna, das Kind im Arm haltend, zur einen Seite S. Petronius, zur andern der regierende Papst, „nostro signor messer lo Papa", wie es ausdrücklich heisst, und zwar in knieender Stellung. Auch das Giebelfeld über dem Rund wird mit einem Reliefbild gefüllt, welches Christus darstellt, wie er von Engeln gen Himmel getragen wird. Als Ausläufer über der entfalteten Kreuzblume dieses Frontispizes schliesslich soll ein Crucifixus von 2 Fuss Länge emporsteigen („nostro signore in croce posto, il quale sia sopra il fiorone sfogliato del frontispizio"). Wenn wir noch der beiden lebensgrossen Löwen Erwähnung thun, die neben dem Portal postiert zu denken sind, ist die Schilderung des Entwurfes erschöpft. Es wird für nötig befunden, am Schlusse des Kontraktes die Ermahnung beizufügen, dass Meister Jakob alles, was in der Federzeichnung nur skizziert sei, ordentlich und so vollkommen als möglich ausführen müsse. So verstünde es sich von selbst, dass der zweite Pfeiler mit sieben Reliefs, der auf der Zeichnung gar nicht angegeben sei, genau ebenso wie der erste behandelt werde. Ausserdem findet sich noch der spezielle Auftrag, fünf Figuren zu machen, die mit dem Portal nichts zu thun haben, aber im Preise einbegriffen sind. Ob diese Arbeiten, ein Christus und vier andere Gestalten, noch vorhanden, ob sie überhaupt je angefangen worden sind, ist völlig unbekannt.

Die Massnahmen für den Neubau der Thüre („le fondazioni della nuova porta maggiore di S. Petronio") beginnen im Oktober desselben Jahres 1425.[1]) Quercia muss zunächst zeitraubende Reisen unternehmen, um das Material zu beschaffen. So geht er zuerst ins Mailändische. Am 13. Oktober bekommt er 150 lire mit auf den Weg, 100 sind für den Ankauf der Steine, 50 für die Arbeiten in den Steinbrüchen bestimmt. Zwei Tage darauf wird ihm der Pass ausgestellt („per la condotta dei marmi occorrenti alla Fabbrica di S. Petronio dal Lago Maggiore a Bologna").[2]) Im Anfang des Jahres 1426 muss

[1]) Cf. Angelo Gatti: La fabbrica di S. Petronio. Bologna 1889. Seite 82.

[2]) Verzeichnet in den Geschäftsbüchern der Opera von S. Petronio.

der Transport begonnen haben, denn wir erfahren[1]) unter dem 6. Februar, dass ein Fährmann namens Guglielmo Gatti gedungen wird, der gegen ein Bezahlung von 744 lire 7 soldi 6 denari einhundertsechsundsechzig Marmorblöcke von der Lombardei nach Bologna zu bringen verspricht. Ein Teil dieser Steine muss schon ziemlich bald eingetroffen sein; denn wir erfahren, dass Quercia schon am 9. April bei der Arbeit ist; die erste Rate wird ihm an diesem Tage ausgezahlt.[2]) („Lire 60 [ducati d' oro 30] pagate a Jacopo della Fonte a conto del suo lavoro per la porta in segnito ad ordine di Lodovico Archivescovo d' Arles, governatore di Bologna.") Die kaum begonnene Thätigkeit wird bald durch eine neue Reise unterbrochen, über welche Quercia in einem Briefe mit dem Datum des 26. Juni 1426 von Verona aus an die Beamten der Bauhütte von S. Petronio berichtet.[3]) Das Schreiben, das ihm der Legat von Bologna an den Dogen Foscari von Venedig mitgegeben, heisst es, hätte nicht viel genützt, denn der Doge sei mit den schwierigsten Staatsgeschäften überhäuft gewesen. Nach langem vergeblichem Warten habe er, rasch entschlossen, für 62 lire 100 Stück istrische Steine gekauft, einen annehmbaren Zoll gezahlt und mit der Überbringung nach Bologna den Guglielmo betraut. Er selbst sei nach Verona gegangen, wo er die roten Steine für die Basis der Thüre ausgraben lasse. Dieselben würden am 12. Juli zur Abfahrt bereit sein. Auch den roten Marmor, der, wie in der Zeichnung angegeben, für die Säulen in der Laibung und ihre Fortsetzung im Bogen, sowie für andere Teile nötig sei, wolle er besorgen. Man solle nur das Geld dafür schicken, dann könne das Material im August nach Bologna befördert werden. Zum Schlusse empfiehlt er seine Gehilfen (la sua brigata) und besonders seinen Schüler Cino und beendet mit einem „Christo vi conservi in onore e in vita" den Brief. Im September war der Marmor für die Basis des Portals bereits angekommen, gegen Ende des Monats schon behauen und poliert. Man trifft Vorbereitungen zur Aufstellung der fertigen Blöcke; Gerüste werden gebaut und 48 Fuhren Sand herbeigeschafft.[4]) Am 10. Oktober erhält Meister Jakob abermals Reisegeld: er geht nach Ferrarra, um die Ankunft neuer Steintransporte zu überwachen, die auf dem Wasserwege der Kanäle vor sich gingen. Diesmal treffen die Stücke für die Pilaster, ein anderes Mal, am 31. Oktober, diejenigen für die Säulen ein.[5]) In betreff dieser Zufuhren hatte der päpstliche Legat am 2. September

[1]) Gatti: op. cit. S. 82.

[2]) Gatti: op. cit. S. 82.

[3]) Milanesi: op. cit. II. S. 132.

[4]) Gatti: op. ctt. S. 82

[5]) Gatti: op. cit. S. 82 unten.

einen Vertrag mit dem Marchese Niccolò von Este abgeschlossen, der die Steuerfreiheit aller Schiffe („navi cariche di marmo") verbürgte.[1]) Auch ein Brief des Dogen Foscari ist erhalten, der sich auf diese Angelegenheit bezieht.[2]) Zwei vom Lago Maggiore kommende Barken mit Marmor waren von dem General der Venezianer, die damals mit den Mailändern Krieg führten, beschlagnahmt worden; auf Befehl des Foscari wurden dieselben freigegeben.

Der grösste Teil des Materials scheint Ende des Jahres 1426 an Ort und Stelle gewesen zu sein. Die Arbeit wird nun ihren eigentlichen Anfang genommen haben. Das Frühjahr 1427 bringt neue Störungen: Am 8. Februar trifft ein Brief der Dombaubehörde von Siena ein, worin Quercia an eine alte Schuld erinnert wird[3]): Da aller Marmor und das ganze Material bereit sei, möge er selbst kommen und, seiner Verpflichtung gemäss, den Taufbrunnen vollenden („quod cum omnia marmora et materies tota sit in promptu ipse secundum obligationem suam veniat ad perficiendum opus Baptismatis"). Wir erfahren hier zum ersten Mal, dass Quercia den Bau des Taufbrunnens übernommen hat. Ein förmliches Dokument, betreffend die Übertragung dieses Werkes an den Künstler, habe ich nicht finden können; doch geht die Thatsache aus anderen Urkunden so deutlich hervor, dass man sich damit begnügen kann. Wir werden bald des Näheren darauf einzugehen haben.

Quercia eilt nach Siena, wo er, wie es scheint, die Sache schnell ins Reine gebracht. Denn am 10. März reist er schon wieder von Bologna nach Verona, um im Auftrag der Baubehörde von S. Petronio den Rest des nötigen Marmors zu besorgen („a provvedere il resto dei marmi necessarii")[4]). Dort scheint er sich länger als nötig aufzuhalten. Nachdem er ein halbes Jahr ausgeblieben, wird am 24. August ein Bote an ihn abgesandt, um seine Rückkehr zu betreiben[5]) („a sollecitare il ritorno di Jacopo"). Dass er in Verona ein Dolce far niente genossen, ist nicht anzunehmen; freilich ist auch keine Arbeit aus dieser Zeit nachzuweisen.[6]) Der Aufforderung, nach Bologna zu kommen und seine Pflicht zu thun, scheint er entgegnet zu haben, er sei noch beschäftigt mit dem Ankauf der Steine und brauche Geld. Denn drei Tage darauf ergeht die Weisung, 100 Golddukaten an Quercia zu schicken, damit er istrischen Marmor

---

[1]) Verzeichnet in den Büchern der Opera von S. Petronio.

[2]) Verzeichnet in den Büchern der Opera von S. Petronio.

[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 140.

[4]) Gatti: op. cit. S. 83 oben.

[5]) Gatti: op. cit. S. 83.

[6]) In den Kirchen von Verona habe ich nichts entdecken können, was mit der Art des Quercia etwas zu thun hätte.

erwerbe.[1]) Unter dem 20. September erfahren wir sodann, dass die ersten Quadern für die Basis der Thüre aufgemauert werden („S' è incomminciato a collocare l' imbasamento della porta“).[2]) Aber immer wieder macht die Steinzufuhr dem Meister Sorge. Wieder geht er nach Venedig, um für 250 Lire istrischen Marmor zu kaufen. Vom 10. Juli 1428 datiert eine künstlerisch wichtige Notiz: Man begann um diese Zeit die Pilaster mit den Prophetenreliefs aufzurichten und zwar diejenigen in der vertikalen Laibung der Thüre („S' incommincia a collocare la pilastrata coi profeti nello sguancio verticale“).[3])

Im Sommer dieses Jahres werden die Befehle, nach Siena zurückzukehren, häufiger und strenger. Der Briefwechsel zwischen Quercia und der Behörde ist uns erhalten. Ein Brief vom 4. Juli, den Quercia an den Vorsteher der Dombauhütte von Siena richtet,[4]) enthält nur Antworten auf einige Fragen, die mit der Rückkehr des Künstlers und seiner Arbeit in der Heimat in keiner Beziehung stehen. Es handelt sich vielmehr um die Errichtung der Loggia di S. Paolo in Siena, wofür man geeignete Meister sucht. Quercia, um seinen Rat befragt, empfiehlt zwei Künstler, einen Maestro Giovanni da Siena, der für den Marchese Niccolò d' Este das Schloss in Ferrarra baue, und einen Maestro Fioravanti, der für den Kardinal-Legaten von Bologna einen herrlichen Palast errichtet habe und eben beschäftigt sei, im Auftrag des Braccio di Montone ein grosses Kastell in Perugia aufzuführen. Am 7. Juli schickt die Signorie von Siena den ersten energischen Mahnbrief:[5]) Die Arbeit sei jetzt an dem Punkt angelangt, wo seine Anwesenheit dringend notwendig sei („laborierium Baptismi sibi locatum sit jam in termino quod necesse sit presentia sua“). Seine beiden Gehilfen Nanni da Lucca und Pietro del Minella, die er mit der Ausführung des Werkes betraut habe, lägen sich in den Haaren („magister Nannes de Lucha et Petrus de Minella quos ipse preposuerat dicto laborerio, habeant inter se maximam diferentiam“). Sofort, ohne jedes Zögern, möge er kommen, um das besagte Werk zu vollenden („subito, sine aliqua interpositione temporis, accedat huc ad perfectionem dandam laborerio antedicto“). Ein anderer Brief ähnlichen Inhalts folgt am 19. August. Quercia antwortet am 22. August auf den ersten dieser Briefe: Er sei in solcher Weise an Bologna gebunden, dass er unmöglich loskommen könne; seine Ehre und Loyalität geböten ihm zu bleiben. Demütigst bittet er um Gnade und Nachsicht;

[1]) Gatti: op. cit. S. 83.
[2]) Gatti: op. cit. S. 83.
[3]) Gatti: op. cit. S. 83 unten.
[4]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 144.
[5]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 146.

das Werk wolle er schon zur rechten Zeit fertig liefern. Die Herren von Siena sind jedoch haushälterisch mit ihrer Gnade und Nachsicht. Sie antworten am 26. August ganz einfach, wenn er sich nicht binnen zehn Tagen nach Empfang dieses Briefes in Siena einstelle, würde er zu einer Geldstrafe von 100 Gulden verurteilt. Als er dennoch nicht pünktlich eintraf, wurde diese Androhung wahr gemacht. (Die XV Septembris declaratum fuit per Concistorium magistro Jacobo non veniente ipsum incidisse in dictam penam.)[1]) In den nächsten Tagen muss der Künstler dann gekommen sein, denn unter dem 18. September heisst es, dass Meister Jakob an seinen Gehilfen Pagno di Lapo aus Florenz für dessen dreimonatliche Arbeit am Taufbrunnen die Rate von 40 lire auszahlen müsse; ein Akt, der bisher durch die Stellvertreter Quercias, den Nanni und den Minella, zu geschehen pflegte.

Es ist der Moment gekommen, wo es geboten scheint, die Geschichte des Taufbrunnens zusammenzufassen. Schon im Jahre 1414 wurde von Bürgern eine Petition eingereicht,[2]) die dem Wunsche nach einem würdigen Taufbrunnen Ausdruck verlieh. Der bestehende, heisst es, sei eine Schande für die Gemeinde („sia sozzo e vituperoso"). Im Mai des Jahres 1416 thut der Dombaumeister die ersten Schritte zur Verwirklichung dieses Planes. Die damaligen Gehilfen des Quercia bei dem Bau der Fonte Gaia, Nanni da Lucca und Sano di Matheo, sowie ein gewisser Jacomo di Corso aus Florenz werden angeworben, einen sechseckigen Brunnen zu bauen.[3]) Es ist von einer Arbeitsteilung die Rede, die jedoch nicht genauer angegeben wird. Die probeweise Aufstellung einer von den sechs Seiten wird verlangt und im einzelnen Gesimse (cornici), Sockelteile (base), Nischen (tabernacoli), Stufen (gradi) und eingelegte Marmorarbeit (tarsia) zur sorgfältigen Ausführung empfohlen. Es wird ferner bemerkt, dass die drei Meister sich einem Hauptmeister (capomaestro) unterordnen müssten, der das Modell mit allen Maassen und Details liefern würde. Die Vermutung, dass dieser capomaestro etwa Quercia sein könnte, ist abzuweisen. Denn es ist gar kein Zweifel, dass mit dem genannten lavorio, wie aus den Einzelheiten hervorgeht, nur der untere Teil des später erweiterten Battistero gemeint sein kann: der eigentliche Taufbrunnen also, der, auf einem Unterbau von inkrustirten Stufen ruhend, an seinen sechs Seiten Profilierungen zur Umrahmung von Reliefs und an den Ecken Tabernackel zur Aufnahme von Statuetten aufweisen sollte. Diese Arbeit konnte auch ein tüchtiger

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 146.

[2]) Borghesi e Banchi: Nuovi documenti per la storia dell' arte sienese. Eingesehen durch gütige Erlaubnis des Herrn Lisinio, Direktor des Archivs.

[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 75.

Handwerker ausdenken und überwachen. Viel wichtiger war die Ausschmückung des Brunnens mit plastischen Bildwerken, und dazu wurde Quercia gewonnen. Hätten den Künstler nicht seine Arbeiten für die Fonte Gaia ganz in Anspruch genommen, so würde man ihm sicherlich noch mehr als die beiden Reliefs übertragen haben. Der diesbezügliche Kontrakt vom 16. April 1417 äussert sich auch noch durchaus abwartend: „allogaro e patto fecero col savio maestro Jacomo due storie o più come piacera al operaio".[1]) Man sah bald ein, dass der Künstler jedoch noch nicht einmal diese beiden für den festgesetzten Termin liefern könnte, auch wenn er gewollt hätte. Und so entschloss man sich, zwei weitere Reliefs dem Ghiberti zu übertragen,[2]) nachdem man schon gleichzeitig mit Quercia zwei andere an die Gebrüder Turini vergeben hatte.[3]) Wenn man die Aufträge so schnell verteilte, so geschah es in der Hoffnung, noch vor dem Jahre 1420 sämtliche Reliefs vollendet zu sehen. Darin täuschte man sich jedoch. Erst nach mehr als zehn Jahren wurden dieselben eingeliefert, nachdem sie zu verschiedenen Zeiten begonnen und vielleicht gegossen, aber nicht ausgearbeitet worden waren.

Als im Jahre 1419 die Fonte Gaia zu Ende gediehen war, erwartete man von Quercia, dass er wenigstens jetzt seiner Verpflichtung nachkomme. Und in der That findet sich denn auch in einem der Rechnungsbücher der Dombaubehörde, in dem sogenannten Libro Giallo, ein Posten von 120 Gulden namhaft gemacht, der sich auf die zwei versprochenen Reliefs bezieht: „Maestro Jacomo di piero della Guercia de dare per infino a dì 9 ottobre 1419 florini centovinti di lire quattro il florino, i quali ebe per due storie che ci debba finire per la fonte del battesimo e de detti denari come richolta guccio di galgano bicchi come appare al memoriale segniato d' una croce fo 132".[4]) Aus dieser Notiz geht mit aller Deutlichkeit hervor, dass Quercia im Oktober des Jahres 1419 die Arbeit für die beiden Bronzereliefs in Angriff genommen hatte. Ja wir können sogar mit Sicherheit schliessen, wie weit er darin vorgeschritten war: Er hatte, wie die obige Notiz besagt, 120 Gulden empfangen. Dieser Posten repräsentiert aber nichts anderes als die Summe der beiden ersten Raten, die er laut Kontrakt zu bekommen hatte, wenn seine Arbeit einen regelmässigen Verlauf nähme. Im ganzen besteht das Honorar für ein Relief aus 180 Gulden. Da er zwei Drittel davon empfangen, so folgt, dass auch zwei Drittel seiner Arbeit hinter ihm lagen. Dann freilich muss diese gestockt haben. Er hatte wieder

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 86.

[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 89.

[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 87.

[4]) Noch ungedruckt.

einmal anderswo zu thun: In das Jahr 1422 fällt, wie wir wissen, sein Aufenthalt in Lucca. Auch im Jahre 1423 scheint er nicht dauernd in Siena gewesen zu sein. Darauf deutet wenigstens eine Notiz im Libro Giallo des Domarchivs. Eine Summe von 50 lire 1 soldo, die Quercia zu empfangen hat, kann nicht anders als durch einen Vermittler an ihn gelangen. Donatello erhält die Summe und wird beauftragt, sie dem Quercia einzuhändigen: „A maestro Jacomo di piero de la guercia lire cinquanta soldo uno e quagli demo per lui a maestro donato di nicholo da fiorenza posti a una sua ragione a liro giallo afo 24" (Entrata e Uscita 1423 Carta 27).[1]) Wofür ihm dieser Betrag zukommt, wissen wir nicht. Auf derselben Seite findet sich die Addierung dieses und des obigen Postens, der 120 Gulden = 480 lire beträgt, woraus erfolgt, dass Quercia im ganzen 530 lire von der Dombaubehörde empfangen hat. Wir werden gleich sehen, warum die Kenntnisnahme dieser detaillierten Rechnung für uns wichtig ist.

Noch immer steht die Notiz aus, die besagt, dass die dritte Rate für das eine Bronzerelief ausgezahlt ist. Das Werk ist also noch immer unvollendet. Auch im Jahre 1425 wird die Summe von 530 lire noch immer als Schuld des Quercia aufgeführt. Der Künstler hatte also noch keine Gegenleistung gestellt, d. h. das Relief noch nicht abgeliefert: „Maestro Jacomo di piero della ghuercia, maestro d' intaglio de dare Lire cinquecento trenta soldo uno e quagli a avuti contanti come appare in questo indietro affo 24 — Guccio di Galgano bichi banquiere a richolta di Lire quattrocento ottanta de la somma sopradetta come appare messa ragione." — Am Rand: florini o Lire DXXX soldo 1 denari o (Libro Giallo Carta 71).[2])

Da erfahren wir plötzlich, dass Quercia oder vielmehr der Banquier, der, wie wir eben gelesen, die Summe von 480 lire in Deposito hatte, diese an den Kämmerer des Dombaumeisters zurückerstattet: „Anne dati a dì 18 d' aghosto 1425 Lire quattrocento ottanta e quagli ci restituì guccio di galgano bichi banchiere come richolta de la detta somma e per lui a li dato l' onorevole Giovanni di Christofano con tre amici e chompagni banchieri, darono contanti a me pietro di marcho al presente dì et anno e sono a mia entrata affo 9" (Libro Giallo S. 71).[3])

Aus der Angabe des Datums können wir auf die Gründe dieser Zurückerstattung schliessen. Vier und einhalb Monate vor diesem Tage hatte sich Quercia dem Legaten von Bologna verpflichtet. Er hatte

---

[1]) Noch ungedruckt.
[2]) Noch ungedruckt.
[3]) Noch ungedruckt.

ein Werk übernommen, das ihn ganz in Anspruch nahm und seine früheren Versprechungen vergessen machte. Die Dombaubehörde hatte ein Recht, das Honorar für eine Arbeit, die zu vollenden er so lange zögerte, vorläufig zurückzuziehen. Der Auftrag selbst blieb in Kraft. Der Künstler genügte seiner Pflicht fünf Jahre später. Unter dem 31. Juli 1430 erfahren wir, dass das Relief vollendet ist. Der offizielle Rechnungsabschluss lautet folgendermassen:[1])

„Maestro Jacomo di piero detto della fonte intagliatore die avere a dì XXXI di luglio florini centoottanta di soldi 84 il florino e quagli sono per una storia, la quale sia fatta e consegnata per lo sacratissimo battesimo ordinato da faresi in Santo Giovanni e questo secondo la logagione fattagli in fino a dì XVI. Aprile 1417 per l' egregio cavaliere misser Bartolomeo alora operaio e suoi consiglieri come appare carta per mano di Ser Francescho di Giovanni d' Asciano. La quale historia desse misser bartolomeo di giovanni operaio aprovarla essere recipiente sicondo l' allogagione e così io Galgano di Guccio camerlengho per detto e comandamento del detto misser Bartolomeo ho acconciato la detta posta recati in florini vagliono Lire DCCLVI.“

Darunter folgt die detaillierte Auseinandersetzung:

„Anne avuti a dì (Näheres fehlt) Lire centovinti e quali ebe contanti già piu tempo fa da berto dantugo per la detta storia come appare al memoriale detto berto affo 7. Sono posti a una sua ragione che abbia dati in questo affo 70. Anne avuti infino ad III di luglio lire centoquindici soldo uno denari otto e quali gli dei contanti io Galgano di guccio camerlengho e sono a mia uscita affo 37 e detti denari pagai per detto di misser bartolomeo operaio, disse Maestro Jacomo voleva per dorare sudetta storia.

E anne avuti a dì primo d' agosto Lire cinquecentovinti soldi diciotto denari 4 e quali denari gli dei contanti per detto di misser bartolomeo operaio furono per il resto di pagamento de la sopradetta historia e sono per uscita di me galgano di Guccio camerlengho affo 37“.

Am Rande folgt die Addition der drei Posten, die alsdann die obige Summe von 756 Lire ergiebt:

L.	CXX	s.	—	d.	—
„	CXV	„	I	„	VIII
„	DXX	„	XVIII	„	IIII
L.	755	s.	19	d.	12 = L. 756.

[1]) Noch ungedruckt.

Wir erinnern uns aus dem Vorigen, dass Donatello 50 lire mitbekam, um sie dem Quercia zu überbringen. Donatello hat dies unterlassen, aus welchem Grunde ist unbekannt. Als dann im Jahre 1425 alle Summen, die an Quercia für jenes Relief verausgabt worden waren, zurückgefordert werden, kommt auch jener Betrag von 50 lire zur Sprache. Er wird von Quercias Schuldkonto abgesetzt und auf die Rechnung des Donatello geschrieben.[1]) Dieser nämlich war, wie wir bei dieser Gelegenheit erfahren, inzwischen mit dem zweiten Relief betraut worden und hatte es um diese Zeit schon vollendet gehabt. Die betreffende Notiz lautet: „Anne dati Lire cinquanta soldo uno denari O per lui Donatello di Nicholo da firenze, il quale ci ha fatto una delle due historie erano allogate al detto maestro Jacomo e aveva ricevuto per lui le dette Lire 50 soldo uno come appare in dietro affo 24 a ragione detto maestro Jacomo e sono posti a ragione del detto Donatello." (Libro Giallo S. 71).[2])

Alle diese Rechnungsangaben haben keinen anderen Zweck als das Verhältnis der beiden Reliefs zu einander festzustellen. Es war von Interesse zu erfahren, dass Donatello das Relief mit dem Tanz der Salome am 18. August 1425 vollendet hatte (nicht, wie bisher angenommen wurde, um 1428). Noch viel wichtiger jedoch war für uns das Resultat, das sich inbetreff der Thätigkeit des Quercia ergab. Es steht somit fest, das Quercia schon im Jahre 1419 für das Relief der Verkündigung an Zacharias den grösseren Teil der Arbeit erledigt hatte. Das Werk war wahrscheinlich in Thon ausgeführt und zum Guss fertig. Dieser verzögerte sich dann bis zum Jahre 1430. Wir werden später sehen, wie die vielumstrittene Priorität des Quercia vor Donatello sich auch noch durch stilistische Kennzeichen erhärten lässt.

Wir kehren zur Geschichte des Taufbrunnens zurück. Anfang der zwanziger Jahre scheint man beschlossen zu haben, aus der Mitte des eigentlichen Beckens noch ein Ciborium aufsteigen zu lassen. Mit der Ausführung dieses Ciboriums wurde Quercia beauftragt. Wie schon gesagt: ein Dokument darüber liegt nicht vor; die Thatsache ist aber aus zahlreichen Bemerkungen und Aktenstücken indirekt bewiesen. Nanni da Lucca und Pietro del Minella fungieren als Gehilfen und später als verantwortliche Stellvertreter des Meisters, und zwar vom März 1425 an, wo Quercia nach Bologna ging. Bis dahin scheint er am Taufbrunnen gearbeitet zu haben. Verzeichnet finden sich verschiedene kleinere und grössere Ausgaben, die „Jacomo di piero della

---

[1]) Vgl. Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 134 f.

[2]) Noch ungedruckt.

Ghuercia maestro d' intaglio" gemacht hat, „per lo battesimo"[1]) In den Jahren 1426—28 „lavorano Maestro Nanni da Lucca e maestro pietro di Minella al batesimo", wie es in den Büchern heisst.[2]) Ganze Reihen von Notizen stehen darin eingetragen, die die Auslagen der beiden auf Kosten der Domwerkstatt detaillieren. Bis in das Jahr 1429 reichen diesbezügliche Angaben, so z. B. „Maestro Nanni da Lucca e maestro pietro del Minella dieno dare adì 19 d' Aprile 1429 Lire vintiquattro e quagli denari sono per resto di paghamento de la pila del battesimo.[3]) Selbst im Jahre 1433 noch, längst nach Vollendung des Baptisteriums wird der Behörde ein Generalbericht über jeden Teil des Taufbrunnens, seine Herkunft und seinen Preis abgestattet.[4])

Es müssen verschiedene Differenzen vorgekommen sein, die die Arbeit ins Stocken brachten. Quercia war, wie wir schon wissen, einmal (Anfang Mai 1428) von Bologna aus herbeigekommen, um die Sache wieder in Gang zu bringen. Der Erfolg war diesmal, dass Minella verspricht, „cum persona sua et tribus laborantibus" weiterzuarbeiten, „donec opus et laborerium fuerit perfectum".[5]) Man hat nun gemeint, dieser Minella habe das ganze Ciborium ausgeführt, nicht nur in seinen dekorativen, sondern auch in seinen plastischen Teilen — es zeigt an seinen Seiten Prophetenreliefs, auf seiner Spitze eine Johannesstatue — ja man wollte sogar die Erfindung der Bildwerke auf sein Konto setzen.[6]) Davon kann jedoch keine Rede sein. Warum hat man denn mit Anwendung aller Mittel den Quercia zur Rückkehr bewegt? Nur weil seine Anwesenheit nötig war, um den Streit seiner Gehilfen beizulegen und ihre Steinmetzarbeit zu prüfen und die ausgemeisselten Stücke aneinanderzusetzen und aufzurichten? Nein! Das Wichtigste war noch ungethan, als Quercia im September 1428 heimkehrte. Wohl hatten die Gesellen unter Leitung des Minella nach seinen Entwürfen die Verzierungen für das ganze Gehäuse fertig gestellt; aber die Gestalten, die es beleben sollten, harrten noch der Erweckung durch Meisterhand. Dass diese aber nirgends zu verkennen ist, sich vielmehr in ihrer eigensten Formgebung überall offenbart, wird später gesagt werden. Im Übrigen kann man überzeugt sein, dass Quercia in den sechs Monaten, die er in Siena zubrachte, das Werk vollendete. Man hatte, um sich der fortlaufenden Arbeit des Künstlers zu versichern,

[1]) Libro Giallo: S. 63 und an anderen Orten.

[2]) Libro Giallo: S. 87.

[3]) Libro Giallo: S. 87.

[4]) Borghesi e Banchi: op. cit.

[5]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 139.

[6]) Vergl. Hans Semper: Donatellos Leben und Werke. Innsbruck 1887. S. 40.

dekretiert,[1]) dass er die Stadt nur unter ausdrücklicher Erlaubnis des Werkmeisters verlassen dürfe, und wenn er nicht seiner Pflicht genüge durch stetige Arbeit am Taufbrunnen, würde er 100 Gulden Strafe zahlen müssen. Diese Drohung mag ihn geschreckt haben, denn er lebte in grösster Armut, musste er doch in Bologna dem Abgesandten der Signorie von Siena den Botenlohn von 8 lire schuldig bleiben. Zudem war ihm darum zu thun, die Behörde zu seinen Gunsten zu stimmen. Am 3. Dezember reichte er nämlich bei dem Rate der Prioren eine Bittschrift ein,[2]) in welcher er seine verspätete Rückkehr aus Bologna motivierte und um Erlassung jener Geldstrafe nachsucht: Krieg habe geherrscht im Gebiete von Bologna, keiner habe ohne Pass die Stadt verlassen dürfen, die Baubehörde von S. Petronio habe ihm einen solchen rundweg abgeschlagen, und verschiedene Machinationen seiner Freunde seien missglückt. Als es ihm endlich gelungen sei die Erlaubnis zur Abreise zur erlangen, sei er sofort aufgebrochen. Diese Gründe wurden für stichhaltig erklärt und die Strafe unter der ausdrücklichen Bedingung aufgehoben, dass Quercia das Battistero vollendet haben müsse, ehe er Siena wieder verlasse („quod a dicta civitate non recedat nisi primo fecerit et perfecerit Baptesimum Ecclesiae Cattedralis Senarum"). Wahrscheinlich verliess Quercia, gleich nachdem er den letzten Meisselhieb geführt, die Stadt und übertrug die Aufrichtung des Ganzen seinem Lieblingsschüler Minella. Die Aufsichtskommission wartete erst dies Geschehnis ab; dann trat am 5. August 1430 ein Schiedsgericht zusammen, welches ausspricht, dass Quercia die Arbeit eigenhändig gemacht und ihm für die Mache und die Mühe der Preis von 350 Gulden = 1400 lire zukomme. („Maestro Jacomo di piero detto della fonte die avere adì V Agosto Lire Millequattrocento soldi O e quagli sono per factura e sua fadigha della fonte del sagratissimo battesimo fatto in St. Giovanni e questo per uno lodo dato per Jacomo d' Andrenaio chiamato per misser Bartolomeo operaio e suoi compagni sopra ciò cioè Nanni di pietro di Guido, Giovanni d' agniolo e Nanni di Francino e per Stefano di nicholo chiamato per lo detto maestro Jacomo e quali arbitri giudicarono che del detto lavoro del marmo fatto per sua mano dovesse avere e abbia florini 350 di lire 4 il florino come appare dal rogo per mano di francesco del barbuto notaio.")[3])

Während Quercia durch seine Arbeit für den Taufbrunnen die Behörde von Siena befriedigt, verstimmt er durch sein Ausbleiben die

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 148.

[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 151.

[3]) Noch ungedruckt.

Bolognesen. Schon im Anfang seines Aufenthaltes in der Heimat, in den Novembertagen 1428, war ein Mahnbrief aus Bologna eingetroffen, auf den der Künstler am 23. November antwortet.[1]) Er redet sich heraus: Kriegsgefahr und Krankheit, die, wie er gehört habe, in Bologna herrschten, hielten ihn fern; auch sei er gesonnen erst dann einzutreffen, wenn die Baubehörde alles nötige Material beschafft hätte, damit er alle seine Gehilfen genügend beschäftigen könne. Während seiner Abwesenheit leitete Cino di Bartolo, sein Gehilfe, die Werkstatt. Am 9. Dezember erhält er eine Rate von 46 lire „per Jacopo assente".[2]) Am 4. Mai 1429 ist Meister Jakob wieder bei der Arbeit in Bologna: 36 lire werden ihm an diesem Tage ausbezahlt „per il suo ritorno da Siena a lavorare ale prede istriane de la porta".[3]) Im Sommer verhandelte man mit Quercia wegen Errichtung einer Contraporta, die sich gegen das Mittelschiff öffnen solle. Am 24. Oktober legt der Meister eine Zeichnung vor, „per ornare il riscontro interno della porta maggiore." Dieser Plan wurde jedoch, wie es scheint, beiseite gelegt, vielleicht deshalb, weil Gefahr war, dass der Künstler das alte Werk zu Gunsten des neuen vernachlässigen würde. Denn wahrhaftig, die Arbeit ging mit unglaublicher Trägheit von statten. In der Vacchetta di cassa des Jahres 1430 steht die vielsagende Notiz,[4]) dass die Basis der Thüre, die, wie wir erfahren haben, schon im Jahre 1427 aufgemauert wurde, noch nicht fertig ist. Immer wieder sind Reisen nötig, um neues Material anzukaufen. So geht Quercia am 6. Dezember noch einmal nach Venedig. In der Folge werden die Raten ziemlich regelmässig ausbezahlt, so dass man schliessen darf: die Arbeit gedeiht. Sie wäre gewiss auch bald zum Abschluss gekommen, wenn Quercia nicht immer neue Bestellungen übernommen und die alten darüber vergessen hätte. Siena lockte ihn mit Sirenenstimmen: Man wählt ihn für Januar und Februar 1435 zum Prior, man verspricht ihm grössere Aufgaben, um ihn an die Heimat zu fesseln. Bologna aber fordert gebieterisch sein gutes Recht, und so hört Unruhe und Unfriede nimmer auf. Eifrig ergreift der Künstler jede Gelegenheit, bindet sich da und dort und muss es sich dann gefallen lassen, wenn man ihn hin und her zerrt. Kein Wunder, dass die alten Arbeiten nicht zur Vollendung kamen und die neuen in ihren Anfängen stecken blieben oder überhaupt nicht angefangen wurden.

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 150.

[2]) Gatti: op. cit. S. 83.

[3]) Gatti: op. cit. S. 83.

[4]) Gatti: op. cit. S. 84.

In Siena geschah es so. Der Auftrag, den er am 3. Februar 1433 übernahm, sechs Blöcke karrarischen Marmors für die Loggia di S. Paolo zu besorgen und zwei oder drei davon zu lebensgrossen Statuen zu gestalten, blieb, wie es scheint, ganz unberücksichtigt.[1] Für die Kapelle auf dem Campo, die im Jahre 1352 zum Andenken an das Erlöschen der Pest gestiftet worden war, sollte Quercia ebenfalls figürlichen Schmuck liefern. Am 12. Februar 1435 lag davon eine einzige, erst angefangene Statue vor. Er wird für seine Arbeit mit 50 lire bezahlt und der weiteren Ausführung enthoben: „La allogagione venga annullata per la electione nuovamente facta del decto maestro Jacobo in operaio dell' Opera del Duomo."[2] Seit er nämlich am 8. Februar zum Dombaumeister erwählt worden war, wurden ihm alle Aufträge fern gehalten, andere schon bestehende, wie die Ausführung eines Gitters für die Kapelle im Palazzo Publico, rückgängig gemacht, auf dass er ungestört seinem Amte obliegen könne. Am 16. Februar offiziell befragt, ob er die Wahl zum Dombaumeister annehmen wolle, erklärt er, dass er das Ehrenamt eines Ritters, welches mit dieser Stellung verbunden war, erst antreten wolle (vellet differe honorari militia), wenn er in Bologna das „laborerium magnae suae famae et masimi pretii" vollendet haben würde, und das könne er in sechs bis sieben Monaten bewerkstelligen. Bis dahin wolle er seine Thätigkeit zwischen Siena und Bologna teilen.[3] Die Sache wurde so geregelt, dass er sein Amt sofort antritt, bei seinem Weggange aber zwei geeignete Stellvertreter mit Vollmachten ernennen muss, wie solches am 21. März geschah.

In der Werkstatt Quercias zu Bologna schien sich eine ganz rege Betriebsamkeit entfaltet zu haben, wenigstens werden die Raten mit einer gewissen Regelmässigkeit ausbezahlt und zwar meistens an Meister Jakob selbst, so dass wir genaue Kenntnis über seinen Aufenthalt in jener Stadt gewinnen. Im Jahre 1432 war er acht Monate, im Jahre 1433 sieben Monate dort anwesend. Auch die grösste Hälfte des Jahres 1434 weilte er in Bologna. Die übrige Zeit war er dann — so muss man annehmen — in Siena und auf den fortwährenden Reisen zwischen beiden Städten. Unter dem 9. Oktober 1434 wird von einem frexo rosso[4] gesprochen, „el quale lui ha fatto da lado di pilastri istoriati de detta porta."[5] Im Juli des Jahres 1435 war das Imbasamento della

---

[1] Der Statuenschmuck der Loggia wurde in Wirklichkeit erst viel später (vom Jahre 1456 an) durch Federighi und Lorenzo Vecchietta ausgeführt.

[2] Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 163.

[3] Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 164.

[4] Vgl. S. 94.

[5] Gatti: op. cit. S. 84.

Porta vollständig fertiggestellt, ein gewisser Bartolomeio „maestro d'intaglio di legname" erhält für seine Bemühungen bei dem Bau dieses Teiles der Thüre ein Honorar von 14 lire. Dieser selbige Meister war thätig gewesen, Differenzen zwischen der Baubehörde und Meister Jakob zu klären („per dichiarare la diferentia tra Jacomo e li Ofitiali").[1] Diese Differenzen scheinen sich aber keineswegs beigelegt, sondern im Gegenteil so verschärft zu haben, dass Quercia es für geraten hielt, nach Parma zu flüchten. Von da schreibt er dann am 26. März 1436 an die Beamten von S. Petronio. Auch aus diesem Dokumente,[2] wie aus so manchem anderen, ist gar wenig zu entnehmen über die bestehenden Verhältnisse. Es scheint, dass man im Jahre 1435 dem Künstler den Sold verweigert hatte, was um so wahrscheinlicher ist, als in den Büchern kein Wort von Raten sich findet und Quercia im Anfang wie am Ende dieses Jahres fern von Bologna weilt.

Die Sienesen, welche ihn auf sechs Monate beurlaubt hatten, werden nach Ablauf dieser Frist sehr ungeduldig. Man schrieb[3] ihm am 22. Oktober 1435 und erinnerte ihn, er habe ja versprochen, im September zurückzukehren „per pigliare la militia e fare le cose promesse circa la materia dello officio dell' uopera." Die Bürgerschaft schmäle und murre über sein Ausbleiben; er solle schleunigst kommen. Auch seine Stellvertreter bitten ihn inständig darum, indem auch sie der grossen Unzufriedenheit gedenken, die gegen ihn unter den Bürgern bestände („fra li cittadini et anco in Palazzo sono di vari parlar del vostro non tornare").[4] Diesen Mahnungen musste Quercia Folge leisten. Die Arbeit in Bologna wurde wieder eingestellt und — so viel wir erraten können — war für die Gehilfen nichts mehr zu thun. Der dekorative Teil mochte fertig gewesen sein; es galt jetzt das Figürliche zu vollenden. Vielleicht war man auch uneinig inbetreff der Durchführung des Planes, an welchem Quercia sich Änderungen erlaubt hatte — kurzum, man trotzte auf beiden Seiten und wenn der Künstler von Parma aus schreibt, er sei allerdings geflohen, aber nicht vor der Pflicht und Vernunft, sondern um frei zu sein und nicht gefangen („per essere libero e non preso"), so lautet das, als ob schlimme Dinge vorhergegangen wären. Dieser Brief führt im Übrigen eine sehr kühne und energische Sprache. Quercia erklärt sich bereit, alles zu thun, was die Vernunft fordere, und, wenn man ihm den Gehalt gäbe, dann würde er sich, so schnell als man nur wolle, einfinden. „Ma cuando la passione

[1]) Gatti: op. cit. S. 85

[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 166.

[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 166.

[4]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 167.

e la invidia è finita la ragione e 'l vero e manifesto tanto quanto bisognia a fare le menti contente,"[1]) klingt es feierlich. In Parma bin ich, heisst es weiter, und erwarte in drei bis vier Tagen Antwort. Wenn keine eintrifft, so werde ich den Weg nach Siena nehmen. In jedem Falle, wenn unser Herr Gott will, dass ich mein Werk vollende, wird es der böse Tod nicht hintertreiben können. An den Legaten schrieb Quercia einen gleichlautenden Brief. Versöhnlich muss die Antwort gelautet haben. Am 6. Juni wenigstens verhandelt[2]) Quercia mit den Beamten von S. Petronio ganz in Frieden. Er versteht sich dazu 350 lire Kaution zu stellen, wie dies schon ein Jahr vorher gefordert worden war. Diese Summe wird bei einem Banquier, namens Verzusius, deponiert, „quousque magister Jacobus tantum laborerium operis porte magnae faceret".[3]) Die Arbeit mag nun wieder ihren regelmässigen Fortgang genommen haben, obwohl auch in diesem, wie im nächsten Jahre Unterbrechungen durch Reisen wegen Beschaffung des Materials nicht ausblieben.

Unterdessen erheischen die Behörden in Siena immer heftiger die Heimkunft des Dombaumeisters. Die Signorie versucht ihr Heil bei dem päpstlichen Legaten selber und sendet am 21. Januar ein Schreiben[4]) an ihn, um die Entlassung des Künstlers zu erwirken („ut discrete solvatur"). Am 4. April figuriert Quercia als Gewährsmann für die Vorgänge in Oberitalien. Er schreibt einen Brief[5]) politischen Inhalts an die Signorie von Siena, die sich sehr für den neuausgebrochenen Krieg der Visconti gegen die Venezianer interessiert. Von einer grossen Niederlage der Venezianer an der Adda berichtet er ausführlich, deren Einzelheiten durch Gerüchte in Bologna sich verbreitet hätten. Auch über neue Ereignisse in Genua, über eine Rebellion gegen den dortigen Dogen und das siegreiche Vordringen der Mailänder wird Meldung erstattet. Unter dem 3. September erfahren wir,[6]) dass der „dominus Jacobus spectabilis miles et operarius maioris Ecclesiae Senensis" wieder einmal zu Hause in seiner Amtsstube sitzt. An diesem Tage war er um einen Urlaub für den Monat September eingekommen, den er mit Mühe und Not erhält unter der ausdrücklichen Bemerkung, dass bei längerem Fernbleiben er des Gehaltes verlustig gehe. Wie zu erwarten war, währt seine Abwesenheit weit über den erlaubten Termin hinaus, und so wird das Urteil ausge-

[1]) Gatti: op. cit. S. 85.
[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 169 und Gatti: op. cit. S. 86.
[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 169, Mitte.
[4]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 174.
[5]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 980, übersetzt bei Guhl: Künstlerbriefe S. 16.
[6]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 176.

sprochen: retineatur totum salarium a die qua discessit per usque ad diem rediet.[1]) Am 7. November ergeht wieder ein Mahnbrief an ihn, und am 2. Dezember ist er wieder zu Hause. Da er sich mit dem triftigen Grunde entschuldigt, dass ihn Krankheit an der Reise gehindert habe („itinere fuit impeditus et infirmatus fuerit et supersedit per pluries ebdomadas occasione infirmitatis“)[2]) wird ihm die Strafe erlassen. Quercia scheint nunmehr in Siena geblieben zu sein, wenigstens wird in Bologna sein Gehilfe Cino statt seiner bezahlt. Aus dieser Zeit stammt ein Gesuch[3]) des Künstlers bei dem Rate der Prioren zu Gunsten seines Lieblingsschülers Minella, der zum Kastellan von Capalbio ernannt worden war. Quercia bittet, den Minella von diesem Amte zu entheben, damit er die dekorative Arbeit in der Loggia di S. Paolo fortsetzen könne, denn er sei unter den einheimischen Künstlern dazu am geeignetsten. Das Gesuch wurde genehmigt.

Im Dezember trifft in Siena ein Eilbote des Senats von Bologna ein, der die Rückkehr des Künstlers betreiben sollte. Dieses Mal aber kam er zu spät: Jacopo della Quercia, der Diener zweier Herrn, war schon am 20. Oktober gestorben, der Sorge ob der schwierigen Erfüllung seiner Pflichten für immerdar entledigt. Sein letztes Werk blieb unvollendet. „Se 'l nostro Signore Iddio vorrà ch' io liveri el mio defizio nol potra la prava morte dinnegare“, schrieb Quercia zwei Jahre vorher aus Parma. Nun hatte es der Tod doch verhindert, oder Gott hatte es nicht gewollt: so werden die frommen Bolognesen gedacht haben.

Auf die „tragedy of the porta“, wie Perkins die Geschichte dieses letzten Werkes nennt, folgt noch ein Satyrspiel, indem die Erben sich um die Hinterlassenschaft des Meisters Jakob raufen. Wir dürfen diesen zweifelhaften Grössen die Ehre einer kurzen Beachtung nicht versagen, weil wir durch sie und ihren Streit noch manches über den Dahingegangenen erfahren.

Es erscheint überflüssig zu untersuchen, in welchen Verhältnissen Quercia gestorben ist. Jedenfalls verteilte er seine ganze Habe weise und liebevoll unter seine Angehörigen. Seine Nichte Catharina erhielt das Legat von 400 Gulden „per le sue dote“, und als Universalerben wurden eingesetzt seine Schwester Lisabetta und sein Bruder Priamo,[4]) wie das aus dem Testament vom 3. Oktober 1438 hervorgeht. Alle

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 176.

[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 176 unten.

[3]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 177.

[4]) Bekannt als Maler durch einige minderwertige Arbeiten, z. B. seine Fresken im Ospedale della Scala in Siena.

seine Gehilfen werden mit einer kleinen Summe bedacht, meistens mit der Bestimmung: um sich dafür eine Kapuzze zu kaufen. Am reichsten beschenkt wird Cino di Bartolo, der dann als habgieriger Bösewicht figuriert, indem er sich 800 Gulden in bar und eine Menge Hausrat im Werte von 400 Gulden beiseite schaffte, worunter uns nur einige Kunstobjekte, wie zwei nackte Figuren aus Metall, eine Zeichnung mit Tieren, der Kopf eines Alten interessieren. Es entsteht zwischen Cino und Priamo, der auf dieses Inventar allein Anspruch hatte, ein langer Zank, dessen Ausgang ungewiss und für uns ziemlich gleichgültig ist.

Viel wichtiger sind die langwierigen Verhandlungen[1]) des Priamo mit der Baubehörde von S. Petronio. Der glückliche Erbe hat nun das Unglück, für seinen Bruder einstehen zu müssen und für die Vollendung des Portals Sorge zu tragen. Nach vier Jahren, am 27. Dezember 1442, gelangt man endlich zu einem Resultat: Priamo verspricht vor den versammelten Beamten feierlich, das Werk seines Bruders zu vollenden („perficere et complere in omnibus"). Zu diesem Zwecke hat er einen Meister gedungen, der von der Behörde als „operarius, laborator et artificiator laborerii porte in locum Jacobi" angestellt wird. Dieser Bildhauer, ein gewisser Antonio da Brioscho aus Mailand, wird bis Ende des Jahres 1443 als „maestro de la porta di mezo" aufgeführt. Unter dem 3. September und 16. Oktober werden ihm kleinere Summen ausbezahlt. Weiterhin erfahren wir nichts mehr von ihm.

Mit diesen kümmerlichen Nachrichten schien die Baugeschichte des Portales abzubrechen. Davia schloss seine Akten mit diesem negativen Ergebnisse ab. Er versichert uns, keine weiteren Notizen gefunden zu haben. Seine Nachforschungen mussten deshalb vergeblich bleiben, weil sie sich nur auf die nächstfolgenden Dezennien beschränkt hatten. Der verdienstvolle Monograph der Kirche von S. Petronio, Professor Angelo Gatti, drang weiter vor. Bis gegen Ende des XV. Jahrhunderts verlautet allerdings nichts über das Portal und seinen Zustand. Erst zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, als man wieder einmal daran dachte, die Fassade zu vollenden, wird auch des grossen Portales Erwähnung gethan. Im Jahre 1509 nämlich hatte man beschlossen, die ganze Fassade um 15 Zoll (ca. 60 cm) vorzuschieben. Man war zur Überzeugung gekommen, dass die Aussenmauer zu dünn sei; sie sollte also dicker, widerstandsfähiger gemacht werden. Ein Meister namens Arduino ist angestellt, um das ganze Portal abzutragen und an der neubestimmten Stelle wieder aufzubauen. (Aus dem Jahre 1510 verschiedene Raten an „Maestro Ar-

---

[1]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 183 ff.

duino ingignero fabricae causa removendi et reficiendi portam magnam".) Wir erfahren bei dieser Gelegenheit auch ein Näheres über den Zustand des Portales. Aller Wahrscheinlichkeit nach existierte nichts weiter als die Laibung und der Thürsturz; der obere Teil aber fehlte. Nur die Statue der Madonna war über dem Thürbalken aufgestellt. Das beweist eine Notiz vom 26. Januar 1471: Ein Zimmermann namens Franciscus wird für die Errichtung des Thürbogens bezahlt und zwar, wie es ausdrücklich heisst, „super figuram Virginis Mariae"[1]. Diese Arbeit scheint damals abermals liegen geblieben zu sein, denn im Jahre 1508 ist von derselben Angelegenheit die Rede: Niccolò Gatto, legnaiolo, presenta la lista delle fatture fatte „al ponte per fare lo coperto sopra la porta grande de Sam Petronio."[2]) Um uns völlig von der thatsächlichen Kahlheit des oberen Teiles der Thüre zu überzeugen, kommt ein Dokument vom 15. Mai 1510 zu Hilfe. Darin heisst es: „Maestro Antonio di Minello da Padova e Maestro Antonio da Ostiglia di Lombardia fissano coi Fabbricieri di fare 15 bassorilievi di marmo su proprio disegno per la porta maggiore di S. Petronio, promettendo di consegnarli tutti entro l' Agosto prossimo."[3]) Es sind damit, wie wir später sehen werden, die 15 Basreliefs in der Laibung der Lünette gemeint. Über die Ausarbeitung dieser Skulpturen, sowie der anderen dekorativen Umrahmungen, sind wir durch Dokumente genauer unterrichtet. Die Zahlungen und die Beschaffung des Materials sind in den Rechnungsbüchern verzeichnet. Die Reliefs mit den Halbfiguren von Propheten werden sämtlich fertiggestellt bis auf ein einziges, das noch einem dritten Künstler besonders in Auftrag gegeben wird. (Lire 15, soldi 15 a Maestro Amico pittore e scultore „et hoc pro manifactura unius prophetae pro porta magna").[4]) Ferner werden einem gewissen Paolo de' Fiorini Griffoni verschiedene Raten ausbezahlt für die Ornamentik, die er ausgemeisselt hat („pro foiaminibus incissis pro porta magna").[5]) Weniger genügend lauten die Nachrichten über die zwei Figuren zu Seiten der Madonna. Die eine derselben, S. Petronius, wird überhaupt nicht erwähnt. Es ist möglich, dass sie beim Tode des Quercia bereits fertig war und somit bei den Beratungen über die Ergänzung des Portals ausser Betracht stand. Von der anderen Statue ist mehrfach die Rede, wenn auch unter einer veränderten Bezeichnung. Wie wir wissen, hatte Quercia versprochen, die knieende Figur des damals

[1]) Gatti: op. cit. S. 91.
[2]) Gatti: op. cit. S. 96.
[3]) Gatti: op. cit. S. 97.
[4]) Gatti: op. cit. S. 99.
[5]) Gatti: op. cit. S. 99.

regierenden Papstes zu machen. Diese Bestimmung mochte bei einer der vielen Wendungen, die das Verhältnis der Bolognesen zu den Päpsten nahm, aufgegeben worden sein. Ob solches schon bei Lebzeiten des Quercia geschah, ist ungewiss. So viel ist sicher: wenn im Jahre 1510 im Zusammenhange der Arbeiten an der grossen Thüre von einem S. Ambrosius gesprochen wird, nur die Figur neben der Madonna des Quercia gemeint sein kann. Es arbeitet daran der Maestro Domenico de' Jami da Varignana. Er erhält vom 18. September bis 8. November vier Raten im Betrag von 101 Lire „pro finiendo figuram S. Ambrosii."[1]) Wahrscheinlich hat Quercia die Statue schon begonnen gehabt; Varignana gab ihr jetzt die Vollendung. Über stilistische Möglichkeiten werde ich mich später aussprechen. Vom 7. Juli des Jahres 1516 datiert die letzte Notiz, die wir über den Bau des grossen Portales besitzen. Die Arbeit daran scheint von nun an aufgehört zu haben. Das Interesse wandte sich damals ausschliesslich dem Bau der Kuppel zu. Alle späteren Arbeiten an der Fassade beziehen sich einzig auf die kleineren Thüren an den Seitenschiffen. Der fragmentarische Zustand des grossen Portals, auf das wir im einzelnen zurückkommen werden, blieb unverändert bestehen bis auf unsere Tage.

In einem Briefe des Priamo findet sich eine Stelle, die auf ein anderes nachgelassenes Werk des Quercia Bezug nimmt, nämlich ein Grabmonument. Wir erfahren, dass es von einer Familie Varj in Ferrarra bestellt worden war. Die Behörde bezeichnet das Werk als „sepolturam marmoream, laboratam et sculptam per quondam dominum Jacobum ad instantiam illorum de Variis de Ferraria."[2]) Jedenfalls stand es beim Tode des Künstlers noch unvollendet in der Werkstatt. Die Behörde nahm es nun in Beschlag, um sich einigermassen schadlos zu halten, repräsentierte doch das Monument die ganz stattliche Summe von 250 Gulden.[3]) Im Jahre 1442 bot sich der Behörde eine günstige Gelegenheit, das Werk an den Mann zu bringen. Es war Annibale Bentivoglio, der, eben der Gefangenschaft der Mailänder entflohen, sich nach einem Grabdenkmal für seinen Vater Antonio Bentivoglio umsah. Antonio war schon im Jahre 1435 aus dem Leben geschieden. Der päpstliche Legat, dem die wachsende Popularität des Mannes gefährlich schien, hatte ihn meuchlings ermorden lassen. Seine Leiche wurde in einem elenden Sarg in der kleinen Kirche S. Christoforo in aller Stille beigesetzt, denn die wieder unterdrückte Partei der Bentivoglio

---

[1]) Gatti: op. cit. S. 98.

[2]) Milanesi: op. cit. Bd. II. S. 209.

[3]) So wenigstens taxiert es Priamo in einem Briefe an die Behörde von Bologna.

konnte kein öffentliches Leichenbegängnis wagen. Auch jetzt musste die Beschaffung eines würdigen Grabdenkmals für Antonio ohne Aufsehen und in aller Eile vor sich gehen; denn Annibale fühlte sich seiner Freiheit zu wenig sicher. Daraus erklärt sich, dass er jenes Grabmal von der Hand des Quercia sofort und ohne Bedenken ankaufte, obwohl es für einen andern bestimmt war, dessen Porträt es zweimal zeigte, einmal in der liegenden Gestalt des Toten und dann in einem Relief, das den Dr. Varj darstellt, wie er auf dem Katheder sitzend doziert. So seltsam nun auch die Zumutung ist, in dem hier Verewigten, den eine pomphafte Inschrift als den berühmten Antonio Bentivoglio bezeichnet, einen unbekannten Gelehrten zu sehen, so dürfen wir sie doch nicht von uns weisen. Die Thatsachen sind nicht wegzuleugnen. Es ist zudem überliefert, dass aus der Familie der Varj ein Doktor der Jurisprudenz oder Medizin hervorgegangen ist. Wäre das Grabmal für Bentivoglio bestellt worden, so hätte man wenigstens Embleme angebracht, die sich auf ihn beziehen. Nichts davon ist zu sehen. Und schliesslich passt das ganze Monument überhaupt doch recht wenig für einen Mann, der den grössten Teil seines Lebens Politiker und Condottiere gewesen war und sich als solcher berühmt gemacht. Nur der Umstand, dass er am Anfang seiner Laufbahn die Rechte in Bologna gelehrt, rechtfertigt die Errichtung dieses Professorendenkmals. Er hätte etwas Besseres verdient. Aus den ganz besonderen Umständen, denen sich Annibale fügen musste, ist dieser sonderbare Fall zu erklären.[1]) Das Monument steht im Chor der Kirche S. Giacomo Maggiore.

Wer sich nicht daran genügen lässt, die Stätten der Unsterblichkeit des Künstlers zu kennen, wer auch den Ort wissen will, wo das begraben liegt, was von ihm sterblich war, der sei benachrichtigt, dass Quercia im ersten Kreuzgang des Klosters von S. Agostino beigesetzt ist, wie aus dem neuerdings entdeckten Register hervorgeht. Unter den Namen der Toten steht: „Miss. Jacomo di M° Piero decto de la Quercia operaio di Duomo.“[2]) Vasari sagt in der ersten Ausgabe, dass er im Dom begraben sei und folgende Grabschrift bekommen habe: Jacobo Quercio senensi, equiti clarissimo, statuariaeque artis peritiss. amantissimoque; utpote qui illam primus illustraverit, tenebrisque antea immersam in lucem eruerit, amici pietatis ergo non sine lachrymis p. Die Stelle blieb in der zweiten Ausgabe weg. Bisher hatte man angenommen, dass Quercia gleich den übrigen Dombaumeistern in den

[1]) Muzzi: Annali di città di Bologna. Bol. 1842. Bd. IV. Vgl. auch: Davia Il monumento di Antonio Bentivoglio. Bologna 1835.

[2]) Miscellanea alla Storia Senese 1893.

Gewölben unter der Kapelle S. Giovanni des Domes von Siena beerdigt sei. Die obige Notiz lässt keinen Zweifel an dem wahren Sachverhalt.

Wir sind am Ende. Der Leser wird aufatmen, ermüdet von dem Einerlei dieses Künstlerlebens, von dem nichts anderes überliefert ist, als diese dürftigen Thatsachen. Er wird sich beklagen, dass er so wenig von der Persönlichkeit des Künstlers erfahren hat. Der Biograph hat darauf die Antwort bereit: Der Schwerpunkt einer Biographie liegt nicht in der Darstellung der Zufälligkeiten eines äusseren, sondern in der Begreifung der Notwendigkeit eines inneren Lebens. Die Persönlichkeit eines bildenden Künstlers vollends, dessen innere Entwicklung mit seinen Daseinsverhältnissen in sehr losem Zusammenhang steht, ist schliesslich nur aus seinen Werken zu ergründen. Dokumente dienen nur dazu, die zeitlichen Grenzen abzustecken, in denen eine geistige Existenz sich entfaltet hat. Auch uns haben sie hier genügenden Aufschluss gegeben über das Wann und Wo. Wir treten nunmehr in das Heiligtum einer Künstlernatur ein und befragen die Zeichen ihrer Offenbarung. Lapides loquantur!



II. Teil.

Die Werke des Jacopo della Quercia.





Von sienesischem Kunstcharakter im Trecento.

Ehe wir den gross gewordenen Quercia aus seinen Werken zu begreifen suchen, scheint es geboten, die allgemeine künstlerische Lebensluft zu messen, in der der werdende Künstler aufwuchs.

Seine Geburt fällt in jene Zeit, in der das ganze christliche Europa unter der Herrschaft jenes mächtigen Kunstgeistes stand, den wir die Gotik nennen. Ihre Geschichte ist in hohem Grade merkwürdig, aber leider noch ungeschrieben. Denn soviel auch über Kunst gedacht wird, unsere Erkenntnis von Ursprung, Wesen und Wandlung eines Stils steht noch immer auf recht schwachen Füssen. Es ist deshalb nichts anderes thunlich, als einige Hauptmotive für dieses bescheidene Präludium zu wiederholen.

Die Gotik ist nicht etwa wie die Renaissance eine volkstümliche, sondern eine höfische Kunst. Ihr Charakter und ihr Schicksal ist nicht von der Kultur breiterer Volksschichten, sondern von der Existenz einer einzigen höchstentwickelten Gesellschaftsklasse bedingt. Aus der Sphäre des französischen Rittertums reproduziert diese Kunst ihre Typik. Nicht aber jenes seltsame Gemisch von Weltlichkeit und Geistlichkeit ist ihr eigenstes Lebenselement. Derartige Kontraste bietet mehr oder weniger jede Epoche. Es ist vor allem ein neues Körperideal, das der Gotik ihre Besonderheit vor anderen Stilarten giebt. Eine geschwungene, ausgebogene Stellung der Gestalten ist es, was am meisten in die Augen fällt. Man hat versucht, diese Erscheinung aus rein physiologischen und sogar aus rein äusserlichen Gründen zu erklären. So wollte man die Haltung der Statuen einfach von der Tyrannei der gegebenen architektonischen Raumverhältnisse abhängig machen. Ich weiss nicht, ob mit Recht. In erster Linie liegt hier doch sicherlich eine innere, ganz natürliche, regelmässige Entwicklung nach dem Freierbewegten zu Grunde.

Dann aber kommt im engeren Sinne auch jene ganze, modische Etikette in Betracht, wie sie zu allen Zeiten in den Kreisen der Aristokratie ihre Spezimina gefunden hat. Und die Gotik ist eine durchaus aristokratische Kunst. Eine Verlebendigung und Verfeinerung der Empfindungen ging in jenem Zeitalter vor sich, die bis dahin unerhört war. Wenn man die gotischen Figuren etwa auf ihr Antlitz hin mit denjenigen der romanischen Epoche vergleicht, ist es, als wären erst sie ihrer Psyche sich bewusst geworden, als fingen sie an zu begreifen, dass sie Nerven haben. Man hat deshalb mit Recht die Gotik ein nervöses Zeitalter genannt. Und damit ist der alte Vorwurf längst entkräftigt, als sei die Gotik ein naturfeindlicher Geist. Schon die Darstellung der toten Natur, der Stoffe z. B. und der Flora, ist nichts weniger als idealisiert. Auch das Bild menschlichen Daseins bewährt sich als treu der Natur abgelauscht. Nur bewegt sich das Naturstudium der Gotik nach einer ganz bestimmten Richtung; es geht nicht so in die Breite wie das der Renaissance. Weichflüssige Bewegung der Linien im einzelnen und die schlanken Körper hingegeben einem elegant nachlässigen Gesamtschwung; jede Gebärde von einer innerlichen Liebenswürdigkeit diktiert und ausgeführt mit einer zierlichen Feinheit; eine freundliche Milde im Antlitz, oft verklärt durch eine schwärmerische Innigkeit: das sind im allgemeinen die Merkmale des gotischen Urtypus. Überall Wohllaut, überall Grazie, überall die Äusserungen von einem zarten, sentimentalen Gefühlsleben.

Dieser Geist, den man einen weiblichen genannt hat, appellierte an ganz homogene Naturen und bedurfte, gleich dem Organismus des Weibes, einer einsichtigen Behandlung. Inmitten anders gearteter Kulturgebiete musste die Gotik missverstanden und misshandelt werden. Die Gefahr einer Entstellung war fast unvermeidlich; die geringste Übertreibung musste zur Affektiertheit oder zur direkten Karrikatur führen. Feinfühlige Künstler waren ihr unentbehrlich; aber allzu häufig geriet sie bei ihrer grossen Popularität in Handwerkerkreise, wo man sich mehr an die äusserliche Seite ihres Wesens hielt. Und da ward sie zum Schema und erstarrte in Manier. Weniger als jede andere Stilart geeignet, eine weite Herrschaft anzutreten, wurde sie zu einer grossen Welteroberungsreise gezwungen. Man hat zwar diesen Einfluss der französischen Gotik auf die anderen Völker Europas bestreiten wollen und gesagt, diese seien selbständig zur Gotik gelangt. Ich bezweifle, ob diese Ansicht durchführbar ist. Man erkennt doch, wie überall die Gotik importiert wird und gleich einem süssen Gifte einheimische Entwicklungen hemmt oder vernichtet, die auf andere Ideale hinzudrängen schienen. Überall, wo sich die Gotik einnistet, sehen wir Wandlungen des Lokalgeistes eintreten, und es ist von höchstem Interesse und höchster Wich-

tigkeit für unsere Erkenntnis, zu beobachten, wie jeder Kunstbezirk zu der eindringenden Gotik sich verhält, welche Eigenschaften des meist ungebetenen Gastes abstossend, welche anziehend wirken. Doch das bedürfte einer längeren Untersuchung; hier können nur versuchsweise Andeutungen gegeben werden.

In Deutschland fand die Gotik mehr Nachahmung nach der Seite des Empfindungsausdruckes, als nach derjenigen der Bewegung. Der Deutsche hat eine zu starke Abneigung gegen die Pose, als dass er auf jene Eleganz hätte eingehen wollen. Auch im übrigen fand er sich bald wieder: Die Kunst lenkte langsam aber entschieden zu dem volkstümlichen Realismus der deutschen Renaissance, die der italienischen an Pathos weit nachsteht, an Ethos aber zum mindesten gleichkommt.

In Italien fand die Gotik in ihrer Tendenz auf die Schönheit der Bewegung einen durchaus fruchtbaren Boden. Im Anfang freilich wirkte sie mehr im allgemeinen erlösend und befreiend. Jener antikisierenden Kunst, die sich an den Namen des Niccolò Pisano knüpft, hauchte sie einen neuen naturalistischen Odem ein. Sie findet sofort einen gewaltigen Apostel in Giovanni Pisano, dem Sohne des Niccolò. Eine impulsive Persönlichkeit, begeistert er sich an der lebendigen Natur; er schwelgt so leidenschaftlich, so bacchantisch in ihrem neugeoffenbarten Reichtum, dass er die Form oft ganz vernachlässigt. Tiefseelische Erregung drängt sich in dem Antlitz seiner Gestalten zusammen; übermächtig meistert sie den ganzen Körper, als wollte sie ihn mit sich fortreissen. Viel bedingter, kaltblütiger, nüchterner verhält sich Florenz. Giotto und sein Geistesverwandter Andrea Pisano sind auch Psychologen, aber nicht nach der jugendlich weichen, sondern nach der männlich harten Seite hin. Ihre Gestalten drücken ihre gehaltenen Empfindungen durch gemessene Gebärden aus, während die Köpfe wenig, oft gar keinen Ausdruck zeigen. Beide haben ein ausserordentlich feines Gefühl für Maass und Klarheit, das den Italienern — ein Erbteil der Antike — nun einmal im Blute liegt. Auf Giotto, und in gewissem Sinne auch auf Andrea, wirkte die Gotik weniger einschmeichelnd; sie fand mehr Widerstand und kehrte deshalb sozusagen ihre ernstere Seite heraus. Was Giotto als naturbegeisterter Psychologe der Gotik, was er der säkularen Stimmung verdankt, ist hier nicht zu erörtern. Den formalen Tendenzen der neuen Richtung steht er freilich ferner, da er, um das Geistige auszusprechen, von der Form vorerst noch absah. Sobald er sich aber ihrer annimmt, kann er sich dem gotischen Geiste doch nicht entziehen, wie das seine letzten Werke in S. Croce zu Florenz beweisen. Andrea Pisano, der als Finder bildnerischer Motive Giotto weit überragt, schöpft schon viel tiefer aus dem Formenzauber der Gotik. Ganz und gar ihr hingegeben

finden wir ihren glänzendsten Repräsentanten Ghiberti. In seinen Werken singt der gotische Geist seinen Schwanengesang. Es sind altbekannte Melodieen, die da ertönen: weiche, langgezogene Tonwellen, ohne jede Dissonanz dahinfliessend. Die Gestalten des Ghiberti sind keine Naturkinder, wie die des Giovanni Pisano, sondern ganz im Sinne der Gotik Menschen einer höheren Kultur. Sie sind abgelebter, aber sie wissen sich zu bewegen mit einer Eleganz, wie man sie nur in Frankreich findet, und dabei mit einem Pathos, dessen nur ein Italiener fähig ist. Formale Schönheit ist für Ghiberti oberstes Gesetz und — eine weibliche Natur — liebt er zärtlich die Pose. Das Quattrocento verabscheute dieselbe. Es war ein durchaus männliches Zeitalter. Gleich im Anfang meldet es sich energisch und kampfdrohend bei der berühmten Konkurrenz. Neben dem ideal schönen, milden Relief des Ghiberti steht die realistisch wahre, wilde Darstellung des Brunelleschi. Dann treten Nanni di Banco, Donatello und andere auf den Plan und verhelfen in konsequenter Opposition gegen die Gotik dem Ideale einer neuen Zeit zum Siege.

Wie verhält sich nun Siena zur Gotik? Wir müssen darauf etwas ausführlicher eingehen. Die Kunst von Siena ist in ihrer Individualität so eigentümlich abgesondert, wie die Lage der Stadt selber. Schon frühe eignet der Malerei, die bis zum Anfang des XV. Jahrhunderts den Ton angiebt, ein Hang zu intimerem Gefühlsleben und ein Bestreben, dasselbe mit Anmut und einer gewissen Zierlichkeit zur Schau zu tragen. Schon bei Guido da Siena klingt ein Gefühl für das Intimere an, wenn er in seiner Madonna vom Jahre 1221 Mutter und Kind einander zugewandt darstellt. Eine ausgesprochene Neigung für Gemütszustände macht sich in der Folge immer mehr bemerkbar, und so schien Siena ganz besonders vorbereitet für die Gotik, ja man kann sagen, dass ihr Eindringen für die sienesische Kunst eine Erlösung bedeutet. Während in Florenz der Sieg des neuen Geistes mehr dem Einfall eines Feindes ähnelt, der dem einheimischen Wesen fremde Elemente aufzwingt, gleicht er in Siena dem längst ersehnten Einzuge eines freundlichen Schutzgeistes, der überall nur Entgegenkommen und Hingebung findet. Duccio und Simone sind die ersten Bekenner des neuen Evangeliums, und wie ihre Glaubensgenossen Giovanni Pisano und Giotto, die ungefähr gleichzeitig mit ihnen schufen, leben und weben sie in der Natur. Aber ein völlig anderes Temperament beseelt die Sienesen. Ihre Gebärden sind nicht rasch und entschieden wie bei Giovanni Pisano, nicht verständig und weltmännisch wie bei Giotto, sondern von einer träumerischen Grazie, die etwas Weltfremdes hat. Die Personen wiegen sich in sanften, weichlichen Bewegungen, welche das Gewand willig und schmiegsam begleitet. Die Köpfe mit den langfliessenden Haaren neigen sich leise, und wie

entrückt, mit empfindsamen, oft weitgeöffneten Augen blicken sie vor sich hin. Ihr ganzes Gebaren macht den Eindruck, als ob sie auf Musik lauschend in einem feierlichen Reigen sich befänden. So gehaben sich Menschen, die ihren Empfindungen nachgeben und sich gehen lassen. Es ist sicherlich kein Zufall, dass diese eindrucksfähigen Naturen hauptsächlich in jenen formenweichen Geländen von Umbrien und Südtoskana, der Heimat eines Franciscus und Bernardino, zu Hause sind. Jener stille Geist gottgefälliger Seligkeit webt in dem bekannten Fresko der sogenannten Maestas Domini des Simone Martini im Palazzo Publico zu Siena: Heilige sind vereint um die thronende Madonna mit dem Kinde, einige von ihnen halten den grossen Baldachin, der sich über die ganze Versammlung ausbreitet, andere stehen oder knieen, von der Nähe des Heiligsten zu sinniger Kontemplation gestimmt. „Behutsame, marktscheue Menschen haben sich hier zusammengefunden, um in dieser feierlichen Stunde ihr wortloses Bekenntnis abzulegen; und sie scheinen nur von dieser einen Gefühlsrichtung zu leben, ganz hingenommen von dem idealen Faden, der zwischen ihnen und der Angebeteten zittert.“ Robert Vischer, dessen feinsinnigen „sienesischen Studien“[1]) dieser Satz entnommen ist, wies auf die Verwandtschaft zwischen Simone und Petrarca, von dem die Wirkung jenes subjektiven Gefühlslebens ausgegangen sei. Und wahrhaftig, es ist, als hätte ein und derselbe Mensch gemalt und gedichtet, wenn wir eine der weiblichen Gestalten der Maestas ins Auge fassen und die Worte aufklingen lassen:

„Non era l' àndar suo cosa mortale
Ma d' angelica forma.“
(„In ihrem Gang welch erdenfremdes Weben,
Ein Engel schien in Menschenform zu schweben.“)

Diese schwärmerischen Empfindungen, die den Körper sozusagen vergessen machen und ihn in eine unentschiedene Stellung versetzen, dieser Liebreiz der Erscheinung, der vornehmlich in der sanften Wendung des Hauptes, dem gewellten Fluss des Haares und der weichgebogenen Haltung der Hände spricht, sind urgotisch.

In dieser Vorliebe für die Lyrik stimmungsvoller Situationen, die dem Dichter so wohl ansteht, liegt jedoch für den Maler eine grosse Gefahr. Und die Kunst wäre dieser verlockenden Verweichlichung wohl auch schneller erlegen, wenn nicht neben der feminilen Richtung, die von Simone Martini ausging, eine männlichere, grosszügigere Platz gewonnen hätte. Mit jener anderen Richtung teilt sie den Sinn für die Melodik der Linien und für die ernste Pracht. Aber die Empfindung

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst 1875.

war mächtiger in ihr, so mächtig oft, dass sie etwas Begeisterungsvoll-Ekstatisches bekommt. Die Blicke dieser Menschen zeigen eine tiefere Wärme, und ihre Gebärden sind, wie sie selber, voll Kraft und Wucht. Diese Kunst schien zur Veranschaulichung dramatischer Vorgänge besonders geeignet. So hat man ihr neuerdings mit grosser Wahrscheinlichkeit die berühmten Fresken im Camposanto zu Pisa, das Weltgericht und den Trionfo della Morte, zugeschrieben. Doch auch in sichergestellten Werken offenbart sich ihre volle Individualität. Ihr Ruhm knüpft sich an das Brüderpaar der Lorenzetti. Ambrogio, dessen Freskencyklus mit der Darstellung des guten und schlechten Regiments am bekanntesten ist, gilt für die weichere, tiefere Natur, während Pietro als der rücksichtslos energische Charakter bezeichnet wird. Immerhin mischen sich die Eigenschaften bei beiden. Und so sehr sie auch die Art des Simone an Macht und Lebendigkeit des Ausdruckes übertreffen, sind sie ihm doch in vielen Geisteszügen wiederum verwandt. Auch die Seele dieser beiden Künstler pflegt weniger in einem Aussenleben, weniger in heftigen Aktionen sich zu ergehen; auch ihr ist ein gewisses kontemplatives Wesen eigen, jedoch mit einer starken Beimischung von gedankenschwerem Ernst und mystischer Erregtheit. Nicht nur für Pietro, sondern für Ambrogio gilt das Wort von der Anwendung des künstlerischen Vermögens auf Vorgänge, welche nach innen gekehrte Dramatik verlangen.[1]) Wie die Sienesen überhaupt, so sind es ganz besonders die Lorenzetti, die mit dem Ausdruck der Augen zu wirken suchen. Ihre Bildung des Auges wechselt je nach dem Temperament der dargestellten Person. Meistens zeigt das Auge jene regulär-gotische Mandelform mit dem fast horizontal hinaufgezogenen unteren Lide, den darunter sich bildenden Säcken in der Haut und der mehr oder weniger schmalen Lidspalte: lauter Eigenschaften, die jenen verschwommenen Ausdruck weicher Empfindsamkeit erzeugen. Diese Bildung kommt besonders bei den Madonnen und den Frauen überhaupt vor. (Sehr bedeutsam bei der Madonna in der Akademie zu Siena [Nr. 2] und den Tugenden in der Sala della Pace.) Daneben findet sich aber sehr häufig das weitgeöffnete Auge, das bei Heiligen in Devotion, vorzüglich aber beim Jesuskind auffällt. Hier reicht die Grossheit des Blickes von fern an die Art des Grandios-Unheimlichen im Auge des Sixtinischen Kindes heran. — Was das Pathetische in diesen Gesichtern erhöht, ist die von Giotto ererbte, von den Sienesen gesteigerte Vorliebe, das Weisse im Auge möglichst zu sammeln. Zu welch' leidenschaftlicher Heftigkeit des Blickes die Lorenzetti es gebracht haben, kann man aus der Gruppe

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle II. S. 303.

der Madonna zwischen den Heiligen Franz und Stefan, einem Fresko in der Unterkirche von Assissi, ersehen. Mutter und Kind verschlingen sich dort geradezu mit den Augen. Ein hervorragendes Beispiel für das weitgeöffnete Auge bietet unter vielen das Christkind auf dem Bilde der Madonna zwischen Magdalena und Dorothea in der Akademie zu Siena und ganz besonders eine der tanzenden Frauen an der Ostwand der Sala della Pace, wo die Folgen des guten Regiments geschildert sind. Ein Tamburin in der Rechten wandelt die Gestalt im Reigen. Ihr Mund ist aufgethan zu lautem Gesang und ihre Augen starren, wie in heiligem Wahnsinn aufgerissen, ins Leere. Die Lorenzetti studierten viel nach der Antike, wie uns überliefert ist, und wie auch so viele ihrer Figuren, vor allen die Pax in jener Allegorie des Regimentes, beweisen. Auch jene hochproportionierte, im allgemeinen ungotische Augenbildung mag von antiken Skulpturen oder indirekt durch Niccolò Pisano angeregt sein. Hier spricht die Einwirkung der Kanzel im Dome von Siena recht deutlich, besonders einige Figuren, wie jene aufblickende Sibylle (neben der Treppe), geben Anhaltspunkte. Wie die Gotik aus der Natur sowohl, als der Antike ganz bestimmte Züge und zwar immer solche, die ein intensives Gefühl aussprechen, mit konsequentem Instinkte auswählt, lehren gerade die Lorenzetti sehr deutlich.

Wir haben im vorigen Kapitel vernommen, dass die Freude der Sienesen am festlichen Gepränge sprichwörtlich war. Auch in der Malerei giebt sich die Lust am schönen Scheine zu erkennen. Die Gewänder prangen meist voll glänzender Stickereien; schimmernde Ornamentik überwuchert die Architekturen. Die Heiligenscheine strotzen von schwerer, reichgemusterter Goldpracht, und die Flächen der Räume bekleiden bunte Teppichgehänge und überdachen farbige Baldachine. Und so, in feierlicher Heiterkeit ausstaffiert, mutet uns manches Bild an wie ein liebliches Märchen.

Mit dieser Freude an dem Dekorativen hängt dann auch die malerische Anordnung der Räume zusammen, die bei den Sienesen früher als bei anderen sich zeigt. Schief orientierte Hintergründe kommen häufig vor, was in Florenz damals undenkbar wäre; ebenso ein ausgesprochener Sinn für Vielräumigkeit, Motive, die Seitenblicke in andere Lokalitäten gestatten.

Ein Volk, das so frühe und so entschieden auf malerische Tendenzen hinstrebte, musste naturgemäss für die Plastik weit weniger befähigt sein. Trotzdem wimmelte es in Siena von Steinmetzen, aber eben so sehr mangelte es an tonangebenden Künstlern, und die erzieherischen Einflüsse, die von aussen kamen, waren nicht recht im stande, den ungünstigen Boden zu befruchten. Wohl errichtete an der vor-

nehmsten Stätte der Stadt, unter der Kuppel des Domes, Niccolò Pisano seine Kanzel, aber die Arbeit ist im Grunde genommen etwas handwerksmässig ausgefallen, da der Meister seinen Gesellen anscheinend zu viel überliess. Auch Giovanni Pisano, der die Fassade des Domes erbaute, lieferte kein selbstgefertigtes Vorbild seiner Kunst. Die grosse Schule von Bildhauern, die er in Siena ansiedelte, lernte und lehrte nicht viel mehr als seine Technik. Von seinem Geiste ist herzlich wenig unter den Bildhauern zu spüren. Immerhin ist der pisanische Einfluss nicht zu unterschätzen. Mit einem angelernten grösseren Können verband die sienesische Plastik fortan den ererbten Sinn für jene Geschmacksrichtung, die wir in der Malerei kennen lernten. Nur ist alles ohne die Eigenart eines persönlichen Willens gearbeitet, wie wir das in der Malerei gefunden. Handwerksmässige Ausführung im besten Sinne, Sauberkeit und Fleiss und eine tüchtige Ehrlichkeit kennzeichnet diese Skulpturen.

Da sich in der Heimat keine Gelegenheit für monumentale Aufträge ergab, suchten die sienesischen Bildhauer meistens auswärts Beschäftigung. Da und dort, in Ober- und Mittelitalien, in Pisa, in Pistoria, Florenz, Arezzo und anderen Orten, ja sogar in Neapel findet man ihre Werke. Die Schule hat viel in Grabmonumenten geleistet. Dieselben bekunden den malerischen Sinn der Sienesen nicht nur in der reichen dekorativen Ausstattung, sondern auch in der Anordnung des Toten. Derselbe liegt unter einem Baldachin oder in einem förmlichen Gehäuse aufgebahrt. Engel stehen davor, die Vorhänge beiseite ziehen, so dass die Leiche zum grössten Teile sichtbar wird, oft aber doch von einem gewissen Dämmerlichte umgeben bleibt, so z. B. bei dem Monument der Königin Maria von Ungarn in der Kirche Donna Regina in Neapel, einem Werke des Tino di Camaino. Dieser vielbeschäftigte Bildhauer kann überhaupt als Repräsentant der gediegneren Arbeitsweise der sienesischen Bildhauerzunft angesehen werden. Eine gewisse Freiheit, oft sogar Grösse der Empfindung ist ihm eigen; so vor allem in der Grabfigur Kaiser Heinrichs VII., die er im Jahre 1315 für den Dom von Pisa schuf und die sich jetzt im Camposanto befindet. Der Kaiser liegt im prächtigen, mit den Reichsadlern geschmückten Königsmantel da. Der markige Kopf ist in gefühlvoller Neigung auf das Kissen zurückgesunken. In den elf Aposteln, die den Sarkophag an der Vorderseite zieren, herrscht eine gewisse Lebhaftigkeit im Wechselgespräch wie im Nachsinnen, die Haltung ist würdig und doch bewegt, und auch das Gewand zeigt etwas Unruhe, die wiederum durch Klarheit der Motive gemildert wird. Bei seinem Grab des Kardinals Petroni im Dome von Siena sind die Engel, die den

Vorhang lüften, von einer fast pathetischen Bewegung; daneben kommt auch die sienesische Anmut wieder zu ihrem Rechte in den Köpfen der Engel und in der Erzählung der unteren, etwas flüchtiger gemeisselten Reliefgeschichten und Figuren. Ein drastisches Beispiel für die sienesisch-gotische Sentimentalität ist die bekannte Grabstatue des Bischofs Antonio d' Orso im Dom von Florenz. Hier sitzt der Verstorbene in ganzer Figur aufrecht auf dem Sarkophage. Seine Arme sind gekreuzt wie bei liegenden Grabfiguren, und sein Kopf neigt sich mit geschlossenen Augen nach der rechten Schulter zu. Das Ganze macht einen, wenn man will, gemütvollen, aber doch recht schwächlichen Eindruck. Ein Spötter könnte behaupten, der Bischof halte eben sein Mittagsschläfchen. In der historischen Erzählung am Sarkophage tritt wieder das sienesische Temperament in seiner lieblichen Holdseligkeit zu tage, die gerade durch die Flüchtigkeit der Formgebung an Reiz gewinnt. Diese Flüchtigkeit beruht nun jedoch keineswegs auf einem virtuosen Können, sondern einfach auf einem Mangel an Naturstudium, auf einer unleugbaren Oberflächlichkeit. In einzelnen Fällen bemerkt man wieder eine gewissenhaftere Durchbildung, die, auf Nüancierungen bedacht, oft einen naturalistischen Anschein hat; aber auch hier ist der Naturalismus mehr aus Not erzeugt, wie das bei Handwerkern vorzukommen pflegt. Im allgemeinen macht diese Skulptur den Eindruck einer verallgemeinernden Versteinerung, die der Gotik bei dem Mangel einer liebevollen Behandlungsweise so häufig zu eigen wird. (Besonders deutlich an dem Grabmal des Aliotti in der S. Maria Novella in Florenz.) Will man dagegen sehen, wie stark naturalistisch die Gotik unter Meisterhänden sein kann, so prüfe man die besseren Reliefs von Andrea Pisano am Campanile des Domes von Florenz, z. B. auf die Behandlung der Stoffe u. dergl. Immerhin verdienen diese Grabmonumente, auch abgesehen vom Formalen, wegen ihrer ernsten Feierlichkeit besondere Würdigung.

Was sonst entstand von der Hand anderer Künstler, wie das Monument des Cino von Cellino Senese im Dom von Pistoia oder das Grabmal Tarlati im Dom von Arezzo von Agostino die Giovanni und Agnolo di Ventura, ist ohne besondere künstlerische Bedeutung. Viel bezeichnender für den sienesischen Kunstcharakter ist der Fassadenschmuck des Domes von Orvieto. Wenn dieses umfangreiche Werk sich durch eine oft empfindsame Auffassungsweise, sowie durch eine liebenswürdige Umständlichkeit der Erzählung beim Beschauer einschmeichelt, so beweist es doch, als Äusserung des sienesischen Kunstgeistes gefasst, die Thatsache. wie wenig doch die Kunst von Siena im Trecento befähigt war, sich weiterzuentwickeln. Die Art des Naturstudiums war eine zu einseitige. Man betrachtet die Natur viel zu sehr von der

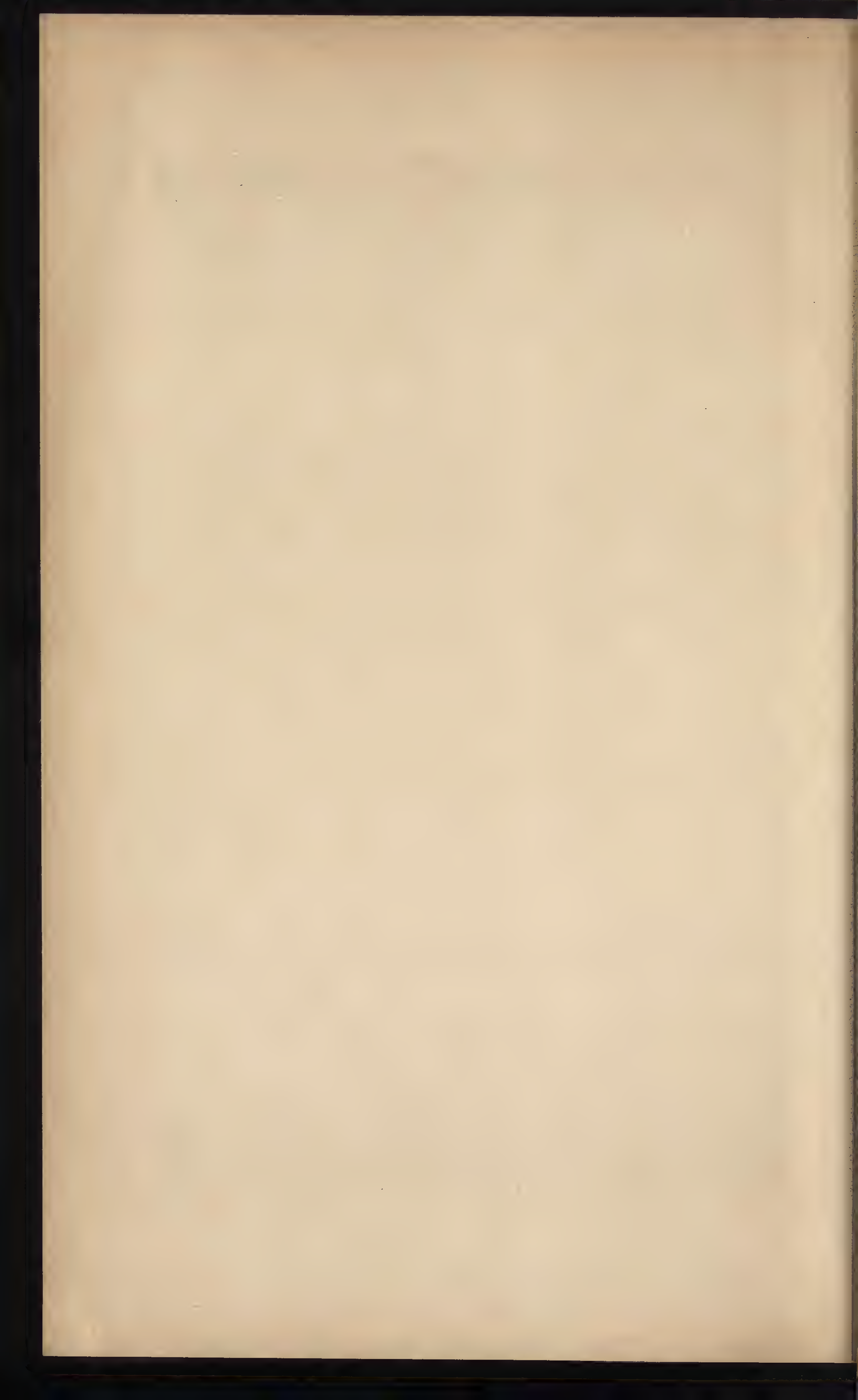
Seite des Gefälligen; man sieht dabei überhaupt nicht scharf zu, sondern mit einer gewissen Schläfrigkeit: so verschwimmt das Süsse zum Süsslichen, das Weiche zum Weichlichen. Individuelle Züge werden übersehen, und alles verflacht schliesslich zu einer allgemeinen Schablone. Über der Kunst von Siena standen keine günstigen Sterne. Ihr mangelte vor allem die Erziehung. Meister waren ihr versagt, die ihr neue Wege wiesen und Auftraggeber, die sie nährten und stärkten. Aber im Grund war doch ihr Charakter ihr Schicksal. Es fehlte ihr von Anfang an jener Sinn für das Wesentliche, der der Florentiner Kunst ihre grosse Zukunft gesichert. Dort, in Florenz, gleicht die Entwicklung einer systematischen Lehrmethode voll strenger Logik. Die Grundlagen wurden zuerst gesichert. Man achtet mehr auf die Form als auf die Farbe, mehr auf das Bewegungsmotiv als auf den Empfindungsausdruck, mehr auf die Gesamtkomposition als auf das Einzelschöne. In Siena that man sich zu wenig Zwang an und zerfloss in zärtlichen Gefühlen für die Schönheit der Erscheinung. Es ist als sei diese Kunst in lauter Sonntagsstimmung gross geworden; das heisse Bemühen reger Werktagsarbeit scheint sie nicht zu kennen. Und so verlor sie immer mehr den Zusammenhang mit dem Leben, so dass der neue Realismus des Quattrocento sie gänzlich unvorbereitet findet.

Um das Ende des XIV. Jahrhunderts war eine Ebbe in der Kunst von Siena eingetreten: Krieg, Pest, Bürgerzwist hatten die fördernden Elemente vernichtet. Da fügte es sich, dass mitten in den versumpfenden Gewässern plötzlich eine Welle aufquillt, wachsend sich ausdehnt und gewaltig einherflutet. Wenn wir auch ihre Entstehung nicht zu begreifen vermögen, so können wir doch untersuchen, welche Bestandteile sie enthält, und welche Verwandtschaft sie besitzt mit dem allgemeinen Element, aus dem sie hervorgekommen ist. Sobald wir alle Äusserungen dieses Phänomens, das wir Jacopo della Quercia nennen, im einzelnen geprüft haben, werden wir in einem Schlusskapitel unsere gewonnene Anschauung von der künstlerischen Persönlichkeit in ihrer Gesamtheit zusammenfassen. Dabei wird des Künstlers Verhältnis zu den grossen Kulturmächten der Gotik, der Renaissance, sowie der Antike eingehend besprochen werden.

Verlag von Wilhelm **Knapp** in Halle a. S.



Abb. 2. Das Grabdenkmal der Ilaria im Dome zu Lucca.



Das Grabdenkmal der Ilaria im Dome zu Lucca.
1406.

Wer, in den Dom von Lucca eingetreten, sich dem Chore nähert, wird zwischen den Pfeilern zur Linken weissen Marmor schimmern sehen. Tritt er aus den düsteren Räumen des Mittelschiffes in den helleren Querbau, so bietet sich ein liebliches Bild seinen Blicken dar: Auf einem ringsum freistehenden Sarkophage flach ausgestreckt ruht eine schlanke weibliche Gestalt. Ihr einfaches Gewand reicht bis über die Schuhe, die sich aus dem Stoffe deutlich abheben. Die Hände sind auf dem Leib übereinandergelegt, das Haupt, mit geschlossenen Augen gerade zurückgelehnt, ist auf zwei Kissen gebettet. Zu Füssen der Toten kauert ein Hündchen, das den Kopf nach ihr hinwendet. Der an den Ecken etwas abgeschrägte Sarkophag ist an den Langseiten mit je fünf geflügelten Kindern geschmückt, welche schwere Fruchtschnüren tragen. Die eine Schmalseite ist mit einer Rosette dekoriert, die verloren gegangene Dekoration der andern bestand wahrscheinlich aus einem Kreuz. Bis auf einige Kontusionen, wie an der Nase und den Fingern der Figur, ist das Ganze vortrefflich erhalten.

Das Denkmal geniesst alle Vorzüge seines Ehrenplatzes. Seine Aufstellung in der Mitte des Querschiffes ist die denkbar günstigste. Helles Licht von oben her empfängt es durch ein hohes Fenster. Der nahe Seiteneingang der Kirche, der vom Volke fast ausschliesslich benutzt wird, führt ihm eine Menge Besucher zu. Man kann da mitunter köstliche Scenen beobachten: Landleute nahen sich in scheuer Einfalt und knieen nieder in dem Glauben, dass hier eine Heilige abgebildet sei, oder sie bringen ihre Kinder heran, damit sie jedem der kleinen Putten einen Kuss geben. Aber auch auf den weniger naiven Beschauer übt das Werk eine wundersame Wirkung aus, und man kann auch flüchtigere Reisende länger verweilen sehen im Anschauen dieses Kunstwerks. Dasselbe erweckt und hinterlässt eine Sympathie, die zu konstatieren ich nicht für überflüssig halte.

Quercia schuf das Grabmal der Ilaria wahrscheinlich im Alter von 32 Jahren. Wir sind begierig zu erfahren, wie der junge Bildhauer fühlt und formt. Da gilt es denn auch bei dem einzelnen Werke des Künstlers „jenes Allgemeine von Zeit, Stamm und Schule, das er von andern hat, mit andern teilt und auf andere vererbt“, [1]) zu scheiden, damit das Individuelle seiner Schöpfung blosgelegt werde.

Die Grabmonumente der italienischen Plastik sind mit den Wandflächen aufs engste verbunden: sie bilden eine Reliefarchitektur. Den

[1]) Justi: Velasquez I. S. 123.

ersten Rang nimmt derjenige Typus ein, bei welchem der Sarkophag mit der liegenden Statue in mässiger Höhe in eine mehr oder weniger verzierte, nur wenig vertiefte Nische zu stehen kommt.[1]) Quercia hatte, wie wir wissen, die Gunst für sich, von einem solchen Wandgrabe ganz absehen und sich auf das Wesentliche beschränken zu dürfen.

Wer vom Norden kommt, wird einen grossen Unterschied in der Darstellung der Verstorbenen bemerken. Diesseits der Alpen wurden sie wachend und betend abgebildet, als erwarteten sie die Stunde des Gerichts. In Italien war es von alters her Regel, das Bild der Leiche, wie sie in dem Sarkophage lag, auf demselben plastisch wiederzugeben. Willenlos, zum letzten Schlummer hingebettet, liegen die Gestalten in würdevoller Ruhe da, als wären sie von den Ueberlebenden aufgebahrt worden. Über den Leib gekreuzt ruhen die Arme ohne Zwang und ohne jede Andeutung des Gebets. Der Kopf ist gewöhnlich, wie es bei Wandgräbern geboten schien, mehr oder weniger dem Beschauer zugewendet. Eine leichte Neigung desselben kam im Zeitalter der Gotik in Aufnahme, was neben den Rücksichten der Sehbarkeit vielleicht einer gewissen Empfindsamkeit zum Ausdruck diente. Die Verstorbenen sind stets ihrer Lebensstellung gemäss durch die Kleidung charakterisiert. Nur wo diese nicht deutlich genug spricht, werden Attribute zugefügt. So giebt man Gelehrten Bücher unter die Hände, oder sie liegen gar darauf, wie es bei den Professorengräbern in Bologna der Fall ist. Nirgends aber ist jener Aufwand von Nebendingen gemacht, wie er im Norden beliebt ist, wo der Ritter seine sämtlichen Waffen samt Schild und Fahne, der Bischof alle seine Insignien erhält u. s. f. Dieses Halten von Gegenständen ist dadurch gerechtfertigt, dass die Personen stehend gedacht und behandelt sind, während das Liegen nur durch die dem Kopfe untergeschobenen Kissen angedeutet ist. Auch in Italien besteht wohl dieser Widerspruch, auch dort zeigt wohl die Gewandung sogenannnte „stehende“ Falten; das Unnatürliche aber wird gemildert, indem das Motiv des Liegens konsequenter festgehalten ist. Auch fehlen hier in der Regel jene Tiere, die den nordischen Gestalten stets den Rücken bieten, damit sie darauf fussen können. Diese Tiere — bei Männern gewöhnlich Löwen, bei Frauen Hunde — haben bekanntlich symbolische Bedeutung und sollen verkünden, dass der Betreffende die irdischen Mächte der Sünde und des Todes überwunden habe. Andere wollen im Löwen einen Hinweis auf die Stärke des Mannes, in dem Hunde einen solchen auf die Treue des Weibes gegen den Gatten sehen. Solcher Ansicht ist auch Vasari angesichts des Denkmals der

---

[1]) Burckhardt: Geschichte der Renaissance. S. 269.

Ilaria: „a piede di essa fece nel medesimo sasso un cane di tondo rilievo per la fede di lei portata al marito.“ Bei der Bestellung war dieser Gedanke gewiss massgebend gewesen. Von selber ist dann daraus die Darstellung des Lieblingshündchens geworden, wie das auch auf vielen anderen, meist nordischen Monumenten vorkommt. Deutlich spricht für diese Absicht die fast genrehafte Auffassung, sowie der Charakter einer ganz bestimmten Rasse, die sich auch in den Schosshündchen mancher gotischen Frauen wiederfindet. (Vgl. das Fresko des „Triumphes des Todes“ im Camposanto zu Pisa und dasjenige des „Triumphes der Kirche“ in der spanischen Kapelle bei der Kirche S. Maria Novella zu Florenz.)

Wer Umschau gehalten hat, wird also finden, dass sich das Grabmal der Ilaria nicht wesentlich von dem Typus seiner Zeit und Nationalität unterscheidet. Um das Massgebende zu begreifen, müssen wir tiefer eindringen; denn von der Abwägung der letzten Feinheiten hängt die Erkenntnis von dem Werte eines Kunstwerkes ab. Wodurch, fragen wir uns, wird der Eindruck erreicht, den dieses Denkmal auf uns ausübt?

Die Grabfigur eines in der Blüte der Jahre dahingerafften Weibes hat an und für sich schon etwas Rührendes. Auch der Nüchterne gerät unwillkürlich auf empfindsame Gedanken. Diese Stimmung, einmal wachgerufen, saugt sich gross an dem ausdrucksvollen Formengehalt. Der Künstler sucht den Reiz der jugendlichen Erscheinung in der fast mädchenhaften Schlankheit, die er durch eine weise Wahl in seinen Mitteln zu verkörpern weiss. Diesem Bestreben kommt die Tracht zu statten, die, abgesehen von dem turbanartigen, reichgezierten Kopfputz, im Verhältnis zu dem Luxus jener Zeit auffallend einfach gehalten ist. Das mantelartige Kleid ist hoch gegürtet und liegt mit seinem Stehkragen so fest und glatt um Hals und Schultern an, dass die Büste in ihrer Bildung sich wirksam hervorhebt. Langgezogene Parallelfalten, die die Gestalt begleiten, sowie nach vorn gelegte Ärmelsäcke verstärken diesen Zug ins Gestreckte. Dazu kommt die längliche Profillinie des zurückgelehnten Kopfes und die mit ihr parallelgeneigten Seitenflächen der beiden Kissen, die in leiser Senkung den leicht konkaven Schwung der Gestalt bedeutsam einleiten. Aus dem Zusammenklingen dieser Linien resultiert zugleich der Eindruck wohlthuendster Ruhe, indem das Auge an der Figur hin und her geleitet wird und sie ohne Mühe zu fassen vermag. Dabei wird der schweifende Blick aufs lieblichste zurückgelenkt nach dem Antlitz der Toten mittels der Kopfwendung des Hündchens. Das kleine Tier ist in seiner täglichen Gewohnheit dargestellt, zu den Füssen der Herrin zu liegen. Allzulange jedoch scheint ihm ihr Schlaf

zu dauern, und voll Ungeduld hängt es an den Augen der Toten und harrt — vergebens — auf Gruss und Liebkosung. Das alte Motiv ist hier so behandelt, dass es einen ergreifenden, ich möchte sagen persönlichen Zug in die Charakteristik des Ganzen bringt. Durch die Andeutung eines liebenswürdigen Momentes aus dem Leben der Verstorbenen scheint gewissermassen ihr Wesen versinnbildlicht zu werden.

Wer die Ilaria von der Seite her betrachtet — und auf diesen Standpunkt ist sie durchaus berechnet — wird ihren Körper ziemlich ätherisch finden. Namentlich in der unteren Partie ist das Gewand nichts weniger als ein „Echo der Gestalt", und man glaubt es kaum verlangen zu dürfen, dass diese sich anderswie äussern solle. Das ganze Formgefühl erscheint so gotisch, wie die Schuhe, deren vordere Spitzen durch den Stoff des Kleides sich abheben. Fasst man aber die ganze Figur von der Vorderansicht ins Auge, so modifiziert sich dieses Urteil. Man entdeckt Tendenzen, die schon über die Gotik hinausgreifen. Bei den zeitlich benachbarten Gestalten ist der Körper samt Haupt und Gliedern viel zu sehr als eine Masse behandelt; bei der Ilaria macht sich ein Bestreben bemerkbar, die Sonderheit der Teile zu betonen, was wenigstens am Oberkörper zur Erscheinung kommt. Schon das Verhältnis desselben zu den Kissen ist nicht unwichtig. Während sonst beides ineinandersteckt, ist hier ein diskreter Abstand gegeben, der den Ansatz des Halses und der Schultern erkennen lässt: der Eindruck eines feingliedrigen Gefüges wird damit erreicht. Derselben Tendenz dient der Aufbau der beiden Kissen, die von verschiedener Grösse und ganz glatt gehalten sind. Das anmutige Köpfchen hebt sich dadurch besonders und erhält einen wirksamen Accent. Wir haben als eine Eigenart mittelalterlicher Kunst die sogenannten „stehenden Falten" erwähnt. Angesichts der Ilaria kann man beobachten, dass der Künstler gegen diese Maniriertheit sich sträubte und danach trachtete, die Draperie so zu bilden, wie es der Charakter des Stoffes und die momentane Lage erfordert. Nicht überall ist dieses Prinzip schon durchgeführt; sehr deutlich für diese Absicht aber sprechen die umgeschlagenen Falten zu Seiten der Figur, sowie diejenigen neben dem Hündchen, besonders die letzteren sind mit einer förmlichen Pedanterie in ihrer liegenden Anordnung dargestellt. Ebenfalls schon im Sinne der Renaissance ist die durchaus gerade Lage des Hauptes. Und der Anblick eben dieses Hauptes giebt uns eine Gewähr für die Festigkeit und Fülle der Körperformen. Schon das Profil mit dem fast geradelinigen Nasenrücken, der Stumpfnase und dem energisch vorspringenden Doppelkinn hat etwas Gedrungenes. Bei der Vorderansicht erstaunt man dann über die ungeahnte Breite des Gesichtes. Und da das Auge für die Proportionen nun geöffnet ist,

fällt uns zugleich eine beträchtliche Breite der Schultern auf. Noch mehr jedoch überrascht uns die fleischige Weichheit der Brust: in förmliche Fettpolster scheint der Gürtel einzuschneiden, denn die Brüste drängen und quillen über ihn hervor. Das verhüllende Gewand nimmt Teil an dieser Schwellung: ein sanftes Geriesel von Falten und Fältchen ist entstanden. Während nun in den Gewandpartieen am unteren Teil der Gestalt nicht gerade viel Geist aufgeboten ist, behandelt der Künstler hier, über der Brust, den Marmor mit feinster Meisterschaft. Jene kleinen Falten, die aus der toten Fläche des Gewandes allmählich aufleben, sind mit höchster Delikatesse gegeben. Auch in den Kissen, in den Manschetten, in dem sammetweichen Kopfputz mit den Stickereien ist das Stoffliche gut zur Erscheinung gebracht. Mit dem steifen Stehkragen kontrastiert prächtig das Antlitz der Toten, welches mit ganz besonderer Liebe durchgeführt ist. Bei einem Verzicht auf alle Detailbildung sind die Übergänge in den fleischigen Teilen von einem wunderbaren Schmelz. Um die Haare spielt eine leichte Grazie. Dem Kopfschmucke entlang, gleich einer Umrahmung der Schläfen, zusammengebunden, sind sie doch völlig frei von schematisch archaischer Anordnung; zwanglos, ohne symmetrische Ängstlichkeit lösen sich auf beiden Seiten der Stirn einige wellige Löckchen ab. Man könnte sich denken, dass sie blond waren und einen hellen rosigen Teint durchschimmern liessen. Der Geist aber, der aus diesen Formen und Linien zu uns spricht, ist liebenswürdige Holdseligkeit.



Abb. 3.
Vorderansicht der Ilaria.

Wenn der Historiker sein Endurteil abzugeben hat, so wird er sagen: Das Grabmal der Ilaria steht auf der Grenze zwischen dem Alten und dem Neuen. Man erkennt, wie der Künstler sich mit einem alten Typus abfindet, an den er gebunden war, wie er das, was ihm zusagt, übernimmt und verarbeitet. In Einzelheiten, wo er freie Hand hat,

zeigt er sodann ein neues, ureigenstes Formgefühl. So wie er hat niemand zu Anfang des 15. Jahrhunderts den Marmor behandelt. Hier liegen Keime einer Entwicklung, die in der Folge plötzlich abbricht. Man wird nach diesem Werke eine Fortsetzung der Richtung auf das Subtile erwarten und wird mit einem Male Gestalten derberen Schlages begegnen. Warum das so kam, können wir nicht ergründen. Es ist, als ob das Quattrocento den Gotiker in Beschlag nähme. Denn ein solcher war es, der die Gestalt der Ilaria geschaffen: sie ist, trotz allem gotisch. Schon die Lage an sich sagt uns das. Man denke einmal an eine weibliche Grabfigur des Quattrocento, etwa an die Beata Villana in S. Maria Novella zu Florenz, ein Werk des Bernardo Rossellino, das 50 Jahre später entstanden. Hier ist keine feierliche Aufbahrung mehr, sondern ganz unbefangene Natürlichkeit in der Art des Daliegens. Niedrig, auf einem Kissen nur, liegt der Kopf, die Füsse ruhen im Abstand voneinader, und, an den Körper angeschmiegt, zeigt das Gewand die Struktur der Beine. Es sieht aus, als läge die Frau in ihrem Bette. Erst das Cinquecento greift auf die würdigere Position gotischer Grabfiguren zurück.

Schliesslich müssen wir noch der Dekoration des Sarkophages einige Worte widmen. Es ist zunächst zu erwähnen, dass die Platte mit der liegenden Ilaria nicht immer so roh auflag, wie es heute der Fall ist. Eine Hohlkehle, wahrscheinlich ziemlich flach gehalten, bildete den Übergang. Mit einer Laubwelle und einer Reihe von ganz kleinen Konsolen ist der obere Rand des Sarkophages verziert. Der künstlerische Wert desselben besteht jedoch einzig in jenen Kindern mit den Fruchtschnüren, an den beiden Langseiten befindlich. „Nel basamento condusse alcuni putti di marmo tanto pulitamente che parevano di carne“ lauten die Worte Vasaris. Und in der That: die ganze fleischige Behandlung, wie wir sie oben am Kopfe der Ilaria beobachtet, findet sich hier wieder. Auf der jedenfalls zuerst gearbeiteten Frontseite ist die Hand des Künstlers noch etwas unsicher: die Stellungen sind noch befangen, die Flügel zaghaft und die Guirlanden sehr ungeschickt und kleinlich gebildet. Auf der Rückseite ist das ganz anders geworden. Wie frei und mutwillig bewegen sich die Kleinen, wie keck und sicher blicken sie umher, der Ausdruck zeigt fast etwas von Trotz. Wie blühen die Körperchen, wie spreiten sich die Flügel, geschmeidig und fest, und mit welcher Delikatesse sind die Früchte behandelt! Eine flottere Technik bewirkt, dass alles „von einer weichen schönen Lebendigkeit, die den Vorgängern noch fremd ist“.[1])

---

[1]) Burckhardt: Cicerone 1869 Bd. II S. 612.

In dem Umstand aber, dass Quercia nackte Kinder in die Kunst eingeführt, liegt ein Verdienst von epochemachender Bedeutung. Es ist kein Zufall, dass diese Neuerung von einem Sienesen ausging. Siena hat vor Florenz den Vorzug, dem Kinde von jeher ein feineres Verständnis entgegengebracht zu haben: die Christuskinder auf den dortigen Madonnenbildern kontrastieren in ihrer sensiblen Erscheinung mit der Plumpheit der florentinischen bambini. Vor Quericia gab man, an den Grabmonumenten besonders, halbwüchsige, bekleidete Engel; seit Quercia tritt der nackte Putto auf. Florenz folgt darin nach. Vorher hat es nichts Gleichartiges zu bieten, denn die sporadischen und untergeordneten Kinderdarstellungen am Dom wollen, unserem Sarkophage gegenüber, nicht viel bedeuten.



Abb. 4. Dekoration des Sarkophages der Ilaria.

Es gilt stets als ein denkwürdiger Moment in der Kunstgeschichte, wenn die Kunst beginnt, sich dem Kinde und seinen Beschäftigungen zuzuwenden. Die Erfassung des Ursprünglichen in dem Wesen des Kindes setzt immer eine naturalistische Richtung voraus, die in der Breite des Lebens sich ergeht und jedes Geschöpf der grossen Mutter Natur mit gleicher Liebe ergreift. Die Freude an einer noch unentwickelten, aber schwellenden, treibenden Formenwelt ruft besonders das Kind in das Bereich der künstlerischen Phantasie. Und so ist es bedeutsam, dass dieses Werk am Beginne des Quattrocento, diesem kinderfreundlichsten aller Jahrhunderte, steht. Es ist, als ob die Genien einer neuen Zeit sich versammelt hätten um das Grabmal dieser Frau, die wie eine Personifikation der Gotik anmutet.

Der Altar in der Sakramentskapelle der Kirche S. Frediano zu Lucca.

Oberer Teil.

1413.

Der Altar in der Sakramentskapelle von S. Frediano zu Lucca gehört zu der Gattung jener plastischen Wandaltäre, die neben den gemalten Altarblättern aufgekommen war, seit die Skulptur durch das Eingreifen der Pisani einen so bedeutsamen Aufschwung genommen hatte. Vasari hat für diese Art von Altären, deren bildlicher Schmuck stets in Relief gehalten ist, die Bezeichnung tavola in marmo.

Das rechteckige Wandfeld ist in fünf Compartimente geteilt mittels dünner, mit Rücklagen versehener Pilaster, die über schwächlichen Blattkapitellen hochgeschwungene, spitz zulaufende Baldachine tragen. Diese, mit lappigem Laubwerk reich verziert, endigen in Büschel, in deren Blättern kleine Halbfiguren von Propheten, mit Schriftrollen in den Händen, angebracht sind. Dazwischen ragen Fialen mit Krabben empor. Das Ganze wird von zwei stärkeren, oben nicht ganz vollendeten Pfeilern eingeschlossen. In diese Architektur sind die heiligen Personen, auf eigenen, polygonalen Sockeln fussend, eingestellt. Der mittelste der Baldachine ist fast doppelt so gross als die übrigen und birgt die Madonna.

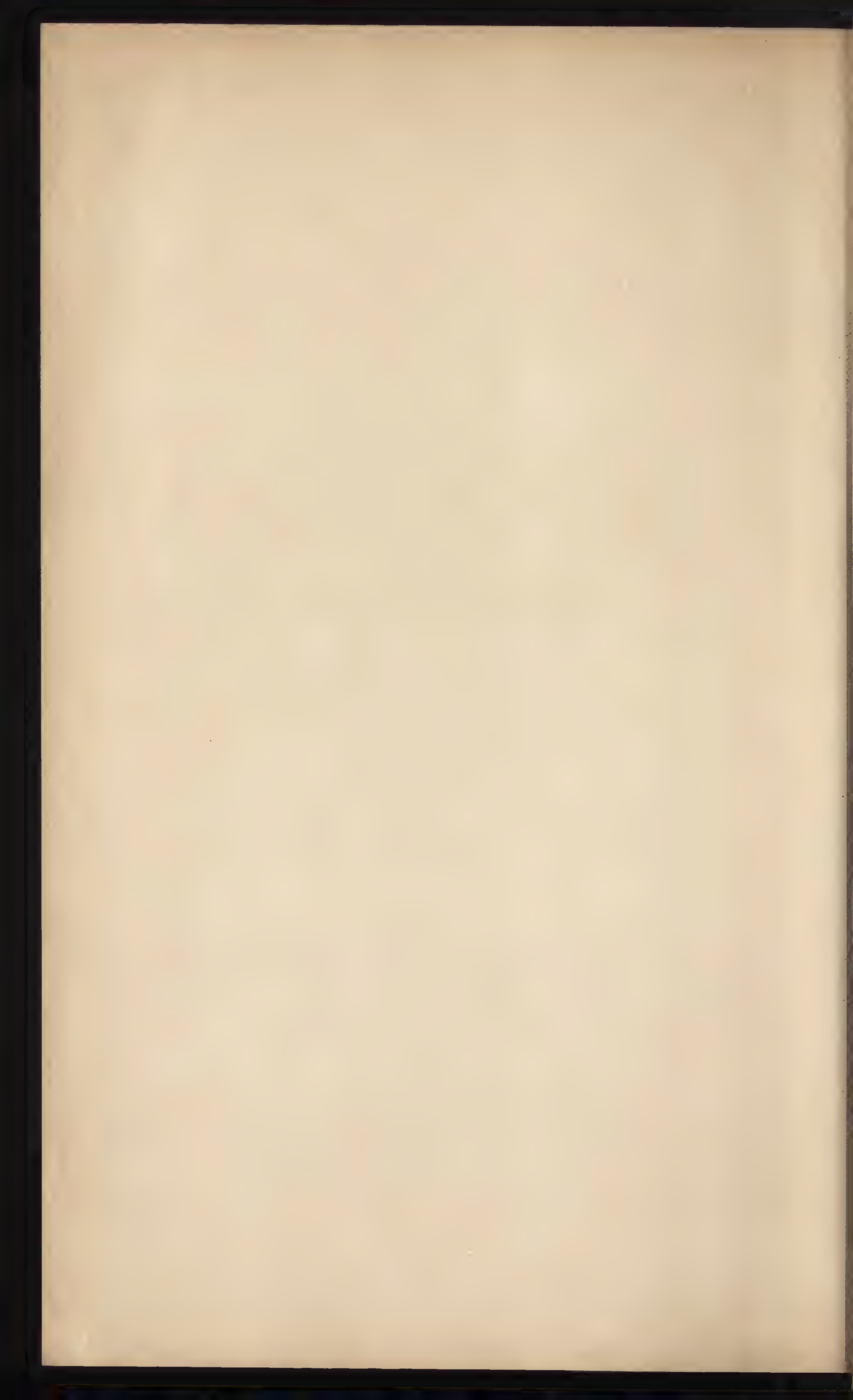
Auf einem Polster sitzend, ist sie nicht ganz in Vorderansicht dargestellt, sondern in einer, wenn auch nur ganz leisen, Wendung nach links. Sie ist offenbar bestrebt, das unruhig gewordene Kind wieder in eine angemessene Lage zu bringen. Dieses, schon ziemlich gross, sitzt auf ihrem linken Arme in schiefer Stellung, jedoch scheint es zu rutschen und keinen sicheren Ruhepunkt im Schoss der Mutter zu finden: um sich zu halten, greift es nach ihrem Kopftuch. Die Madonna wiederum umfasst sein linkes Knie und, unter dem anderen Beinchen mit der Rechten durchgreifend, sucht sie den Körper des Kleinen zu stützen, vielleicht um eine neue, bessere Lage vorzubereiten. Die Gruppe wird gehoben durch ein Tuch, das mit reichem Faltengehänge die Fläche des Hintergrundes belebt.

Die übrigen Figuren stehen alle in mehr oder weniger ausgeschwungener Körperstellung mit stark belastetem Standbein da. Zur Rechten der Madonna steht der heilige Laurentius mit Buch und Palme; ihm zur Seite, einzig mit dem Fassen des Gewandes beschäftigt, die heilige Lucia. Die beiden anderen sind der heilige Hieronymus mit Federkiel und Schriftrolle und endlich, ganz rechts vom Beschauer, der



Abb. 5.

Der Altar in der Sakramentskapelle der Kirche S. Frediano zu Lucca.
Oberer Teil.



heilige Sigismund, in der Linken eine Kugel haltend, mit der Rechten im Gewande spielend.

Jakob Burckhardt sieht in diesen Gestalten „anmutvolle gotische Figuren, deren späte Entstehung sich nur durch das übermässige Faltenwerk verrät.“ In der That finden sich alle typischen Charakteristika der Gotik in gesteigertem Masse: der Gesamtschwung des Körpers wie das Undulieren der Linien im Einzelnen, die Proportionen der langen, schlanken Körper und der unverhältnismässig kleinen Köpfe. Die jugendlichen Gestalten des Laurentius und der Lucia zeigen die üblichen Formen eines fein zugespitzten vorspringenden Kinnes und besonders die schmalgeschlitzten Augen, deren unteres Lid fast horizontal emporgezogen ist, während sich darunter Säcke in der Haut bilden. Diese Behandlung der Augen bestimmt auch hier hauptsächlich jenen weichen, schwärmerischen Ausdruck des Gesichtes, der wiederum bei den einzelnen Personen aufs feinste variiert ist. Der Lucia ist durch Verstärkung jener Formeigenheiten etwas Weich-Empfindsames eingegeben; Laurentius, ein liebes Knabengesicht, blickt sanft und ruhig. Die Madonna zeigt eine leise innere Gemütsbewegung, worauf besonders die leicht in die Höhe gezogenen Brauen deuten. Sigismund hat etwas Machtvolles im Blick, und vollends Hieronymus zeigt im Ausdruck der Augen sowohl wie des Mundes und der Stirne eine zum Pathetischen gesteigerte Empfindung. Auf den Photographien kommen diese Eigentümlichkeiten nicht zur Geltung, auch vor den Originalen nicht immer: die Gunst der Beleuchtung ist nötig, um das Anmutende, das hier vor allem im Sentimento liegt, zur Wirkung zu bringen. Immerhin besteht hierin nicht das Massgebende bei der Beurteilung dieser Gestalten.

Dasjenige Moment, das ihnen eine gewisse Besonderheit sichert, ist die Gewandbehandlung. Es ist zumeist der Mantel, der, über das Unterkleid gezogen, das Charakteristische der äusseren Erscheinung bedingt. Auffallend ist er gleich bei der Lucia drapiert: er scheint sich von der linken Seite losgelöst zu haben, und die Heilige ist nun bemüht, ihn wieder zusammenzunehmen. Mit der Linken drückt sie einen dicken Bausch an den Leib, ihn mit der breiten Handfläche fassend, als gälte es einen Stein aufzuheben; mit der anderen Hand zieht sie einen Zipfel unter den Brüsten nach der rechten Seite hinüber. So bleibt ihr Oberkörper nur von dem dünnen Untergewande bedeckt, das die Formen deutlich hervortreten lässt. Unter dem Gewirre des aufgenommenen Manteltuches hervor gleiten langgezogene Faltenkämme zu den Füssen nieder, die sie in leichtem Gewoge umspielen. Ähnliche Unordnung im Gewand ist bei Laurentius angestrebt: auch ihm rutscht

der Mantel von der rechten Schulter und schiebt sich, eine filzige Masse am Rande mit weitausgeschweiften Säumen, in der Mitte mit trägeren Brüchen, quer über den Leib. Der andere Teil, von der linken Schulter kommend, in wirren Geschlingen, schlüpft unter dem anderen Stücke durch und zieht sich nach dem rechten Knie hinunter. Auf die Füsse senkt sich in schwerfälligen Windungen das Untergewand. Wahrhaft toll geberdet sich das Manteltuch auf dem Körper der Madonna. Von dem Kopfe herabgleitend huscht es über die Schulter, kommt wieder zum Vorschein, umgekrempelt und in voller Bewegung, plätschert auf den Schoss, um dann zwischen den Beinen hinabzufallen. Ein Gewoge von Falten umspült dann auch die Füsse, wo ein ganzer Schwall von kleinen Schaumwellen sich aufzulösen scheint. Bei den beiden anderen Heiligen ist der Verlauf weniger bizarr: Gewand und Mantel sind mehr ineinander verwoben, sodass augenfällige Hauptmotive weniger zu stande kommen. Doch findet sich auch hier dieselbe Art der Faltengebung, die an ein vielbewegtes Geplätscher erinnert.

Dieses meist kleinliche Gefältel erweckt im Beschauer eine gewisse Unruhe. Man hat deshalb das Werk wegen dieser Behandlungsweise getadelt — mit Recht — und dem Künstler diese seine Kunstäusserung als Laune vorgeworfen — mit Unrecht. Diese Sucht nach mannigfachster Modellierung lässt sich aus ganz bestimmten künstlerischen Absichten erklären. Dass zunächst das Bestreben vorwaltet ein möglichst malerisches Spiel von Licht und Schatten zu erzeugen, ist selbstverständlich. Aber sollten diese Faltenverschlingungen nicht auch noch von einer anderen Absicht des Künstlers sprechen wollen? Ich möchte hier die Gestalten der pisanisch-sienesischen Schule, besonders in ihren letzten Ausläufern, in die Erinnerung rufen, zumal da sie die Zeit des jungen Quercia beherrschten. Man vergegenwärtige sich das ewige Einerlei der Gewandmotive und jenen gleichmässigen Fluss der Falten, so wird, unter Wirkung des Kontrastes, die Arbeit des Quercia erscheinen wie ein Protest gegen ein konventionelles Schema. Wenn auch die Gewandmotive bei dem Altar von S. Frediano in der allgemeinen Anordnung nicht sonderlich abweichen von der traditionellen Gestaltung, so sucht Quercia diese Befangenheit, der er sich noch nicht entwinden konnte, zu beleben. Man erkennt: es ist ihm unsympathisch, wenn die Falten stets einem Zuge, gleichsam willenlos, folgen; er sucht jeder einen Einzelwillen zu geben und verfährt dabei oft mit einem Eigensinn, der nur darauf bedacht ist, dieser einen Tendenz zu genügen. Und es ist kein Zufall, dass Quercia gerade in der Gewandbehandlung etwas Neues zur Geltung bringt: gerade hierin kann ein Künstler sich am freiesten gehen lassen, und sein inneres Wollen offenbart sich hier meistens zuerst. Dabei hat

man den Eindruck, als wolle er in diesen ruhelosen Linien die Lust stürmischer Bewegung ausströmen, die er in der Haltung der Figuren noch nicht zum Ausdruck bringen kann.

Um nun ein abschliessendes Urteil über dieses Werk zu gewinnen, ist es nötig, es noch einmal in Kontrast zu setzen und zwar diesmal mit den Schöpfungen der Zeitgenossen in Florenz. Um dieselbe Zeit ungefähr entstanden einige der wichtigsten Statuen für die Nischen des Or San Michele: 1411 hatte Donatello seinen Marcus geschaffen; die Statuen des Nanni di Banco, der S. Filippo, Eligius und Petrus, gruppieren sich um dieses Jahr. Es sind freilich Freistatuen, keine Reliefs. Da es sich jedoch um stilistische Prinzipien handelt, um Proportionen, Standmotive, Gewandbehandlung, Dinge, die bei beiden Gattungen in Betracht kommen, so dürfte ein Vergleich füglich am Platze sein. Ein Blick genügt um zu erkennen, dass diese florentinischen Gestalten von einem anderen Geist beseelt wurden als die Heiligen von Lucca. Die einzige Verwandtschaft, die uns in ganz verhallenden Tönen noch entgegenklingt, ist die Art der Stellung. Selbst der vorgeschrittenste in der Reihe, der heilige Marcus von Donatello, hat die gotische Pose noch nicht völlig überwunden. Bei allen aber ist doch das Prinzip der straffen Vertikale in der Haltung dem Sieg nahe, der dann im S. Georg vollständig verwirklicht ist. Keine Spur von diesem festen Auftreten bei den Figuren des Quercia: Sie scheinen nicht einmal mit dem Standbein ordentlich auf der Erde zu stehen. Es ist als ob diese ausgebogenen Körper schweben und schwanken müssten: sie sind ohne rechten Halt. Ebenso stark kontrastiert die Gewandbehandlung. Während in Florenz Mantel und Unterkleid in ihrer Funktion stark differenziert sind, lässt Quercia dieselben sich wild durcheinander wickeln. Er hat sich noch nicht zu jener Klarheit durchgerungen, die die Florentiner Gestalten auszeichnet, und die darin besteht, dass das Gewand nur dazu dient, die Struktur des Körpers wiederzugeben. Aber freilich muss man sich auch hier sagen: was soll das Gewand bei diesen Körpern wiedergeben? Sind es doch eigentlich nur Schemen, die erst durch die aufgewühlte Faltengebung einen Schein von Leben empfangen. Man erkennt deutlich: Weil Quercia noch nicht im stande war, wirkliche Körper zu bilden, entschädigt er sich da, wo er freiere Hand hat. Das Gewand muss in seinem Werke alles sagen. Und so versteht man, warum es so geschwätzig ist.

Es erübrigt noch eine andere Folie den Heiligen von Lucca an die Seite zu stellen: ein Werk jener konservativen Kunstrichtung in Florenz, deren Repräsentant Ghiberti ist. Dieser möge mit seinem S. Johannes dem Täufer, der 1414 entstanden, vertreten sein. Es sei

ferne von mir, diese Figur, die freilich die schwächste von den drei Statuen des Ghiberti am Or San Michele ist, zu Gunsten der Heiligen des Quercia zu verkleinern. Was sie bei aller gotischen Tendenz vor jenen auszeichnet, ist klar: es ist die verhältnismässig festere Haltung, die gemässigteren Proportionen und besonders die freiere, bestimmtere Bildung des Kopfes. Denken wir uns diesen Johannes in die Reihe seiner Kollegen von S. Frediano gestellt, so wird jedoch ein Gefühl in uns mächtig, das uns sagt: diese Geschöpfe des Quercia haben etwas voraus; es ist ein ernsterer Geist, der sie geschaffen hat. Und woher stammt dieser Eindruck? Es ist etwas Loses, Spielerisches in der Art, wie dieser S. Johann des Ghiberti sich giebt. Schon die Anordnung des Gewandes bedeutet auch hier wieder viel: diese breitgezogenen Falten, die gleich Muschelschalen übereinander hängen und sich ausladend nach dem Beschauer zu öffnen, sind lauter Motive, die mit dem Körper in gar keiner Beziehung stehen. Dann betrachte man die Lebensäusserungen dieses Heiligen des Ghiberti: wie schwächlich die Rechte den Kreuzstab, die Linke die Schriftrolle hält, wie schlaff und unentschlossen die Arme um den Leib hängen. Man vergegenwärtige sich, wie dieses Sichgehenlassen auch in den späteren Statuen des Ghiberti besteht und beim Matthäus zur unerträglichen Affektiertheit sich steigert, sodass man eher einen koketten Virtuosen als einen ehrlichen Evangelisten zu sehen glaubt. Man sehe dabei, mit welch ausgeklügelter Zierlichkeit er das schwere Buch auf seinen Fingern wiegt: so wird man erkennen, wie wenig verwandt in ihrer inneren Wesenheit die Gestalten des Ghiberti und des Quercia sind, so hoch die ersteren auch die letzteren an Glanz und Vollkommenheit der äusseren Mache überragen. Die Heiligen von Lucca haben alle etwas durchaus Geschlossenes: sie nehmen sich zusammen. Diese geschlossene Silhouette giebt den Gestalten ein ernstes, besonnenes Gepräge.

In dieser festeren Komposition aber bekundet sich eine bedeutsame Wahlverwandtschaft mit Donatello. Wir werden später sehen, wie Quercia das kräftige Motiv des Anschlusses der Arme an den Körper mit der breit aufliegenden Hand immer wieder und immer energischer anwendet. „Durch diese eine Bewegung legitimiert er sich schon als Mann der neuen Zeit“, meint Wölfflin[1]) angesichts der reiferen Werke des Quercia. In dieser Bewegung also, die hier, an sich betrachtet, sich nur erst schüchtern äussert, im Vergleich mit Werken früherer Meister aber an Wichtigkeit gewinnt, in der Art der Gewandung ferner, welche die Personen in Unordnung zu bringen und los zu schütteln

[1]) Wölfflin: Die Jugendwerke des Michelangelo S. 17.

scheinen, liegen die Anzeichen neuer Lebensregung. So gotisch diese Gestalten auch sind, von dem Geiste der Renaissance haben sie doch einen Hauch verspürt.

Die Grabplatten des Ehepaares Trenta in der Kirche S. Frediano zu Lucca.

1416.

Die Grabplatten des Ehepaares Trenta lagen bis zu unseren Tagen vor dem eben besprochenen Altar, den dasselbe gestiftet hatte. Im Laufe der Jahrhunderte waren die Steine so abgetreten worden, dass man, um sie zu retten, sie in die Wand der Kapelle gegenüber dem Altare einfügen liess, wo man sie jetzt bequem betrachten kann: links vom Beschauer Lorenzo Trenta mit einem hochgegürteten Unterkleid, um das ein Mantel wallt. Er liegt mit gekreuzten Armen auf einem wellig gefälteten, unten ausgefransten Bahrtuch. Sein Haupt, mit einem Kopftuch umwunden, das an der rechten Wange in straffen Falten abfällt, neigt sich auf die linke Seite. Als Unterlage dient ein grosses, reichbesticktes Kissen; ebenso ruhen die Füsse auf einem solchen. In der einen Ecke ist ein leeres Wappenschild, dessen Inhalt ursprünglich wohl aufgemalt war, rechts ein Kreuz bemerkbar. Der Rand trägt an den vier Seiten folgende Inschrift: Hoc est sepulcrum Laurentii quondam nobilis viri magistri Federigi Trenta di Lucha et suorum desendentium (sic) anno MCCCC 16. Rechts davon seine Frau in derselben Art, das Haupt nach links, nach der Seite des Gatten, hingeneigt. Das hochgegürtete Untergewand ist nur an der Brust und am Leibe sichtbar. Im übrigen ist die Gestalt vom Mantel umhüllt, der vom Kopfe auf beiden Seiten herabfällt und die Oberarme umschlingt, um dann in weichgeschwungenen Faltenzügen hinabzugleiten auf die Füsse, die gleich dem Kopfe auf wulstigem Kissen aufliegen. Unter dem Körper ist in langgezogenen Falten ein Bahrtuch gebreitet. Links in der Ecke wiederum das Wappen, rechts ein Kreuz. Die Inschrift lautet folgendermassen: Hoc est sepulcrum dominarum et desciendentium (sic) Luurentii quondam nobilis viri magistri Federigi Trenta de Lucha anno MCCCCXVI.

Wir haben bei der Besprechung des Denkmals der Ilaria Gelegenheit gehabt, auf die Prinzipien in der Anordnung einer Grabfigur einzugehen. Bei einer Grabplatte in Relief gilt dasselbe, was schon oben gesagt wurde. Der Widerspruch zwischen der liegenden Gestalt und den sogenannten „stehenden“ Falten erhält sich bei der in Betracht kommenden Gattung viel länger; er besteht noch in vielen Fällen an Monu-

menten vom Ende des 15., ja sogar noch von Anfang des 16. Jahrhunderts. Es mag das teilweise mit ganz bestimmten malerischen Absichten, teilweise aber auch mit Schwierigkeiten der Technik im Reliefstile zusammenhängen. Quercia zieht die Konsequenzen, die er bei der Ilaria bereits angestrebt hatte, nur in der Grabplatte des Lorenzo Trenta. Bei der Frau ist die Drapierung noch durchaus in altertümlicher Weise gegeben. Der Körper liegt, aber alle Falten des Kleides sind so gegeben, als stünde sie aufrecht da. Der Mantel scheint gerutscht und auf Widerstand gestossen zu sein, weshalb er sich nun umbiegt und teilweise über das Kissen herunterfällt. Dieses ist zudem so dargestellt, als läge es auf dem unteren Rande auf, der sich in angestrebter perspektivischer Verkürzung vertieft. Die Fransen des unteren Kissens liegen, die des oberen baumeln herab. Ganz besonders aber verdeutlicht das Bahrtuch jene Behandlung in stehendem Sinne: um das obere Kissen geschlungen, fällt es mit gewellten Säumen und straffen Falten hinter der Gestalt herunter. Ähnlich jenem Tuche, das der Madonna am Altare zur Folie dient, gleicht es mehr einer hängenden Drapierung des Hintergrundes als einer ausgebreiteten Unterlage.

Dies alles aber ist jedenfalls so gewollt, um eine Verschiedenheit mit der Grabplatte des Mannes zu erreichen, auf der denn auch ein völlig anderes Prinzip in der Anordnung bemerkbar ist. Das Aufliegen auf einer horizontalen Fläche ist überall betont. Schon das Bahrtuch kriecht auf dem Boden umher und dehnt sich nach allen Seiten aus. Die Kissen mit ausgespreizten Fransen sind beide auf dem Boden ausgebreitet. Das Gewand zeigt in der Hauptsache eine liegende Faltengebung: Wulste, die sich den Gliedern anbequemen, Vertiefungen, die sich weich einsenken. Die Füsse scheinen von einer stehenden Figur abgenommen und sind in nicht ganz gelungener Verkürzung gegeben.

Es lohnt sich nicht, bei diesen Werken länger zu verweilen. Sie bieten keine nennenswerten Eigentümlichkeiten; höchstens könnte man in der Art der Gewandbehandlung mit jenen zungenförmigen Furchen und breiten Brüchen die Freude an schwereren Stoffen erkennen, die in der Folge immer lebhafter hervorbricht. Im übrigen mochte sich Quercia für diesen Auftrag wenig erwärmen. Allerlei Flüchtigkeiten in der Ausführung sagen uns, dass er sich seiner schnell entledigt hat; musste er doch auch mit der Zeit kargen, denn sein damaliger Aufenthalt in Lucca war nur ein kurzes Intermezzo seiner Thätigkeit an dem grossen Werke der Fonte Gaia.

Die Fonte Gaia auf dem Campo zu Siena.

1414—1418.

Die Brunnen einer Bergstadt, die wie Siena keine eigenen Quellen in sich birgt, sondern ihren Wasserbedarf von weither beziehen muss, sind naturgemäss von eigenartiger Gestaltung. Man war froh, das Element so hoch hinaufgezwungen zu haben und verlangte keine Künste mehr von ihm. Behälter, in denen das Wasser sich sammeln konnte, wurden gebaut und zum Schutze mit grossen Gewölben überdeckt. Die Bezeichnung dafür ist fonte, nicht fontana. Solche Brunnengebäude haben das Aussehen von uralten Heiligtümern, und man glaubt einem Quellengotte nahe zu sein, wenn durch die Bogen aus dem düsteren Bau heraus Murmeln und Rauschen tönt.

Auch die Fonte Gaia ist in ihrer Anlage nichts anderes als ein Sammelbecken, aber ohne Bedachung. Im übrigen ist ihre Form ganz und gar von den Verhältnissen ihrer Umgebung bedingt. Ihr Standort war für künstlerische Intentionen höchst ungünstig. Und wenn einer sagt, der Brunnen nähme sich in der Gesamtheit des Raumes etwas verloren aus, so mag er recht haben. Quercia trägt keine Schuld. Er war völlig gebunden durch die Rücksicht auf den alten Brunnen: genau an derselben Stelle und höchstwahrscheinlich im Prinzip in derselben Form musste er den neuen errichten. Jeder dekorative Hochbau wäre unstatthaft gewesen. Der Brunnen stand isoliert. Zudem durften die Paläste ihm im Rücken der Aussicht auf den Platz nicht beraubt werden; auch sollte jeder promenierende Bürger bequem über die Fonte Gaia hinweg nach dem Rathaus sehen können. Der Künstler musste sich also mit einer niedrigen Umfassungsmauer des Wasserbeckens begnügen. Dieses ist in Gestalt eines breiten Trapezes in die Erde eingelassen. An drei Seiten des Grundrisses erhebt sich eine Mauer: eine Rückwand an der oberen Langseite und zwei Seitenwände, die die Senkung des abschüssigen Terrains mitmachen. Die vierte offene Seite des Brunnens, die nur aus dem Rande des Beckens besteht, gewährt Gelegenheit zum Schöpfen und zum Betrachten der reichgeschmückten Innenflächen der Umfassungsmauer. An diesen erst kommt die eigentliche künstlerische That des Quercia zum Ausdruck. Die Gliederung ist folgende: die Wand ist durch breite ornamentierte Streifen in einzelne Felder abgeteilt, deren die Langseite fünf, die Schmalseiten je drei zeigen. Jedes dieser Felder enthält eine Nische, das mittelste der Langseite eine Trias, bestehend aus einer grösseren und zwei kleineren Nischen. Sämtliche Nischen sind mit Figuren gefüllt und zwar in folgender Anordnung: in der mittleren jener Trias thront die Madonna mit dem Kinde; in den

beiden kleineren Nischen stehen ihr zugewandt verehrende Engel. Der Mutter aller Tugenden zunächst sitzen Justitia und Prudentia, diese links, jene rechts vom Beschauer. Beide sind der Madonna zugewandt, doch ohne sie anzublicken. Indem sie sich leicht vorbeugen, halten sie die Symbole ihres Wesens und Wirkens: die Gerechtigkeit Wage und Schwert, die Klugheit ein Buch und eine Schlange, die sich zu ihrem Haupte emporwindet. Neben der letztgenannten sitzt in voller Vorderansicht die Fortitudo. Auf ein Schild gestützt und in der Rechten einen Säulenschaft, richtet sie den Kopf nach der Gottesmutter hin. Eine Assymmetrie beobachtet man in der entsprechenden Figur am rechten Ende der Langwand. Diese, eine Caritas mit zwei Kindern auf dem Schoss, sitzt fast ganz im Profil und kehrt der Madonna den Rücken, ganz damit beschäftigt der nackten Kleinen zu warten. Die Gestalten der Schmalseite sind der Mittelgruppe wieder aufmerksam zugewandt. Neben der Caritas folgt dort die Temperantia mit einem Massinstrument, dann die Fides mit einem Kreuz. Dieser gegenüber sitzt die Sapientia mit einem grossen Buch und einem Schlüssel. Eine Ausnahme in der Stellung macht die Spes in der Ecke. Sie hat den Oberkörper nach der Seite gedreht und zeigt den Kopf völlig im Profil. Mit gefalteten Händen betet sie zu dem Symbol der Hostie, das einem Sterne gleich über ihrem Haupte sichtbar ist. Im vordersten Felde links ist die Erschaffung Adams, gegenüber die Vertreibung dargestellt. Die letztgenannten Reliefs sind bedeutend kleiner geworden, da zwischen den divergierenden Linien der sich senkenden Mauer und des wagerechten Beckens der Raum sich gemindert hat. Der Zufluss in das Becken geschieht durch wasserspeiende Wölfinnen, die, auf Konsolen liegend, über der Wasserfläche angebracht sind: vier an der Langseite, zwei an dem vorderen Rande des Brunnens, den Kopf dem Kommenden zugekehrt.

Ein solches Bild bietet uns heute die Fonte Gaia auf dem Campo zu Siena. Was man aber dort vor Augen hat, ist nur eine geringe Kopie des alten Brunnens. Tito Sarrocchi, der diese Nachbildung schuf, hat seine Aufgabe mit viel Pietät und nicht ohne Geschick erledigt, aber ohne das mindeste Verständnis für die Eigenart des Originals. Und doch ist es ein Glück, dass Sarrocchi den Wurf gewagt hat: der alte Brunnen konnte abgetragen und in seinen wertvollen Bestandteilen gerettet werden. Es war höchste Zeit, dass man sich seiner erbarmte. Nicht nur die Witterung war es, die den schiefrigen Marmor hart angegriffen; auch Menschenhände hatten Schuld an seiner Zerstörung. In den Büchern der Balia finden sich Strafmandate gegen Beschädiger der Fonte Gaia. So wird im Jahre 1501 ein diesbezügliches Urteil verzeichnet, wonach der Betreffende mit einer Summe von

300 Dukaten oder dreijähriger Verbannung büssen muss. Solche strenge Ahndungen konnten trotzdem nicht verhindern, dass Bubenhände die Verstümmlung fortsetzten, bis der „Brunnen der Freude“ schliesslich den traurigsten Anblick bot. Im Jahre 1858 entschloss man sich zu einer vollständigen Erneuerung. Nach acht Jahren wurde der neue Brunnen aufgestellt. Leider existieren keine Zeichnungen nach dem Originalzustand;[1]) auch die alten Photographien sind mangelhaft und unklar. Einiges tragen sie wenigstens zur Vervollständigung des Bildes bei. Weggelassen hat Sarrocchi, wie es heisst aus Geldmangel, zwei lebensgrosse weibliche Freistatuen, die auf den beiden Pfosten an der Front des Brunnens standen.[2]) Jede von diesen Figuren hält ein Kind auf dem Arm, während ein zweites grösseres, an ihrer Seite stehend, nach ihr verlangt. Diese beiden Statuen stellen nach alter Tradition Acca Laurentia mit Remus und Romulus vor. Wenn die Zwillinge nicht ganz gleich in der Grösse sind, so muss man dies der künstlerischen Freiheit zu gute halten. Die Deutung ist in Anbetracht der mannigfachen mythischen Beziehungeu zwischen Rom und Siena jedenfalls sicher.[3]) Milanesi berichtet ohne Quellenangabe von vier Statuen, die auf den vier Seiten des Brunnens standen: „sopra di quattro lati altrettante statue“.[4]) Diese beiden anderen Statuen, vielleicht nicht ganz so gross wie die erstgenannten, sind total verschollen. Eine derartige Betonung der beiden hinteren Eckpfeiler wäre recht wohl motiviert. Irgend welche Spuren, die die Behauptung Milanesis beweisen könnten, fehlten jedoch an den Steinplatten der alten Fonte Gaia ganz und gar.[5]) Auch von jenen Knäbchen, die laut Kontrakt von 1416 auf den wasserspeienden Wölfinnen sitzend anzubringen waren, ist vor dem Abbruch keine Spur mehr vor-

---

[1]) In Naglers Lexikon steht eine Notiz, dass die „Figuren“ der Fonte Gaia im Jahre 1839 von Bruni gezeichnet worden seien. Ich habe vergebens danach gesucht. In der Akademie von Siena wusste man nichts davon.

[2]) Zwei ganz geringe Zeichnungen nach diesen Freistatuen bewahrt die Galerie der Uffizien in Florenz unter dem Namen des Quercia, wovon gar keine Rede sein kann. Sollten sie von dem obengenannten Bruni herrühren?

[3]) Bei Gigli: Diario Senese, Lucca 1723 findet sich ein Auszug aus der Chronik des Tizio, demzufolge Quercia selbst die beiden Figuren als Darstellungen der Acca Laurentia bezeichnet hat.

[4]) Vasari-Sansoni Bd. II S. 117 Anm. 1.

[5]) So versicherte mir der greise Sarrocchi. Auf den Abbildungen des Campo (Verbindungsgang der Uffizien Nr. 1032), die vom Ende des 16. Jahrhunderts zu stammen scheinen, sieht man auf dem hinteren Teile der Fonte Gaia ein Brettergerüst aufgeschlagen als Boden für das Gezelt des Festkomitees. Sollten die Statuen vielleicht diesen häufigen Veranstaltungen im Wege gewesen und deshalb schon frühe entfernt worden sein?

handen gewesen. Dass sie aber einstmals in effigie existierten, berichtet ein Augenzeuge aus dem vorigen Jahrhundert.[1]) Sarrocchi liess sie weg. Im übrigen verfuhr er sehr gewissenhaft: nur da, wo im Originale jeder Anhalt fehlt, komponierte er neu.

Während man das schwächliche Abbild hoch in Ehren hält[2]) und es in unkünstlerischer Weise mit einem Schutzgitter umgiebt, vernachlässigt man die kostbaren Bruchstücke des Urbildes. Dieselben sind in dem Museum der Domwerkstatt, einem förmlichen Hospital für invalide Skulpturen, untergebracht. Mitten unter Bildwerken untergeordneten Ranges entdeckt man sie hinten in der Halle in ungünstigster Aufstellung. Wer aber diesen verwahrlosten Gestalten eine lange, liebende Betrachtung widmet, wird das gereifte Künstlertum des vierzigjährigen Quercia in seiner ganzen Grösse erschauen.

Es erscheint zunächst nötig über den Bestand und die Erhaltung des Vorhandenen eine Anschauung zu geben.

Wir betrachten zuerst die Madonna und die Tugenden. Diese Gestalten haben das Gemeinsame, dass sie sämtlich ziemlich niedrig sitzen, sei es auf gotischen Klappstühlen oder einfachen Steinbänken, die jedesmal in malerischer Absicht schief zum Hintergrunde orientiert sind. Die Kleidung besteht bei allen aus den gleichen Stücken: über ein hochgegürtetes, meist kurzärmeliges Gewand fällt ein Mantelüberwurf, welcher über der Brust zusammengehalten ist. Derselbe dient in seinem oberen Teile zugleich als Kopftuch, indem er, in die Höhe genommen, das Haupt mehr oder weniger bedeckt: eine Art der Umhüllung, wie man sie noch heute in Italien bei Frauen aus dem Volke findet.

Die Zerriebenheit und Verwitterung ist bei allen Skulpturen der Fonte Gaia die gleiche; nur in den seltensten Fällen ist die Oberfläche intakt geblieben, und Risse und Brüche stören überall den Anblick.

Die Madonna mit dem Kinde.

Die Madonna in dreiviertel Ansicht hält auf ihrem linken Arme das schon ziemlich grosse Kind, während ihre rechte Hand leicht auf seinen Knieen ruht. Der Knabe mag kurz vorher mehr im Profil der Mutter zugewandt gewesen sein, noch liegen die nackten Füsschen nach dieser Richtung in ihrem Schosse auf, noch hält das rechte Händchen

---

[1]) Della Valle, Lettere Sanesi II S. 163. — Schon Tizio berichtet, dass sie zu seinen Lebzeiten von Bubenhand beschädigt worden seien.

[2]) Der Brunnen des Sarrocchi ist in einem voluminösen Prachtwerke in seinen Einzelteilen besprochen und abgebildet: La Fonte Gaia, Album fotografico. Siena 1869. — Dagegen hat man versäumt, die Skulpturen des alten Brunnens vor dessen Abbruch im Detail aufzunehmen.

sich in ihrem Kopftuche fest; der Oberkörper hat sich aber fast ganz nach vorn gewendet, und auch der Kopf, der abgeschlagen ist, muss, ganz en face gerichtet, geradeaus geblickt haben. So giebt ihn, mit einer Neigung, Sarrocchi, und eine alte Zeichnung[1]) bezeugt die Rich-



Abb. 6. Die Madonna mit dem Kinde.

tigkeit dieser Ergänzung. Auch das linke Händchen des Kindes ist zerstört; nach der Ansatzstelle lag es vor der Brust und hielt eine längliche Frucht, eine Birne wahrscheinlich. Der Kopf der Madonna, der sich nach dem Kinde hinneigt, ist am Gesichte sehr zerrieben, doch ist der Ernst des Ausdruckes nicht zu verkennen.

[1]) D'Agincourt: Histoire de l'art. Paris 1823. Bd. IV, Planche 38, Nr. 14.

Was bei diesem Relief vor allem charakteristisch, ist der Aufwand in der Draperie. Während das Kind nur mit einem dünnen Stoff bekleidet ist, häuft sich bei der Madonna schwere Gewandung. Das Manteltuch, das in hohem Bausch den Kopf bedeckt, fällt in breiten



Abb. 7. Justitia.

Zügen auf den Stuhl und über die Beine herab. Im Hintergrunde der Nische ist über eine Leiste, die mit derben Nägeln befestigt ist, ein Tuch gehängt und zwar in Schulterhöhe der Personen. Diese Anordnung des Tuches, das zudem lauter Vertikalfalten bildet, bewirkt, dass sich die Gestalten nicht nur abheben, sondern auch an Grösse zu gewinnen scheinen.

Justitia.

Die Gestalt, auf einem walzenförmigen Kissen sitzend, scheint in Bereitschaft aufzustehen. Darauf deutet die Stellung der Beine, die sich unter der Gewandung abheben. Das linke ist in schräger Richtung an die Bank zurückgezogen, wohl um sich abzustemmen; das rechte ist vorgesetzt und sucht sicheren Halt zu gewinnen: soviel sagt der halbzerstörte nackte Fuss, der sich mit den Zehen am unteren Rand der Nische festzuklammern schien. Der andere Fuss ist leider ganz zerstört. Der Körper, in der Wendung nach vorn begriffen, beugt sich vor: eine Haltung, die dem Aufstehen vorhergeht. Im übrigen verharrt die Figur noch in Ruhe. Sie will nur gerüstet sein, wenn es zu richten gilt. Dementsprechend hält sie mit dem ausgereckten linken Arme die Wage, deren Schalen noch auf dem Schosse aufliegen, in der rechten Hand das Schwert zwischen Daumen und Zeigefinger, mit der Spitze nach oben: ein Griff genügt, um die Waffe in Thätigkeit zu bringen. Diese Motive sind trotz der starken Beschädigung der Arme wie der Attribute noch deutlich zu erkennen. Die Gewandung ist ziemlich unkenntlich geworden. Sie scheint einfach, aber stellenweise fein gefältelt gewesen zu sein, wie dies der linke Oberarm beweist. Das Untergewand dominiert an den Beinen und an der Brust; der Mantel, der mit einer Agraffe zugehalten ist, umzieht nur die Arme und häuft sich auf dem Schoss, wo er die glatte Fläche des Kleides belebt. Ausser dem unverhüllten Kopfe, der reichen Haarwuchs zeigt und abgesehen von der Nasenspitze gut erhalten ist, zeigt alles den Zustand der Zerstörung; auch der Hintergrund der Nische ist völlig abgeschlagen, so dass der obere Teil der Figur frei steht.

Fides.

Diese Frauengestalt ist in überaus anmutiger Haltung und Bewegung dargestellt. Während ihre Beine ungefähr die Richtung einer im Profil sitzenden Figur einnehmen, ist der Körper in dreiviertel Ansicht nach vorn gewandt; das auf schlankem Halse ruhende Köpfchen, in der Augenaxe etwas geneigt, blickt fast in voller Vorderansicht den Beschauer an. Leicht stützt sich der Oberkörper auf den rechten Arm, der, im Ellenbogen ausgeeckt, auf der breiten gepolsterten Lehne des Stuhles aufruht. Lässig gleitet die rechte Hand an dem Körper herab, die linke berührt spielerisch ein Kreuz, das im Hintergrunde schief aufgestellt ist. Das Manteltuch ist völlig abgestreift und flutet um so voller über den Stuhl und den Schoss auf die Beine hernieder, wo es nur die beiden blossen Füsse sehen lässt. Frei und schön hebt sich der Ober-

körper mit den nackten Armen von dem gut erhaltenen Hintergrunde ab. Auf der Oberfläche ist diese Figur so arg beschädigt, dass sie etwas Silhouettenhaftes hat. Ihr ganzer oberer Teil ist vollkommen abgeblättert, auch der untere zeigt Verwüstungen und Risse. Faltenmotive



Abb. 8. Fides.

sind nur in der Nähe des Stuhles erkennbar. Die Füsse sind wenigstens so gut erhalten, dass man ihre gekreuzte Stellung und die Biegung der Zehen erkennen kann. Nahezu intakt ist nur das gleichgiltige Stück eines reichgeschnitzten Stuhlbeins.

Temperantia.

Die Figur hat eben noch ruhig dagesessen, die Rechte spielend in die Falten des Schosses, die Linke seitwärts auf ein Massinstrument

gelegt. Da wurde ihre Aufmerksamkeit nach der anderen Seite abgelenkt, und sie gerät in Bewegung. Noch verharren die Beine in der Lage nach links, der Körper aber ist im Begriff sich zu drehen, und ihm vorausgeeilt ist schon das Haupt, das in dreiviertel Ansicht über



Abb. 9. Temperantia.

die rechte Schulter hinwegsieht. Diese Zickzackbewegung mildert in weichem S-Schwung das Manteltuch. Vom Hinterkopf, um den es glatt gelegt ist, wallt es über Brust und Nacken herab und zieht sich, den schön gebogenen rechten Arm begleitend, nach dem Schosse, um dann gleich einem Wasserfall zwischen den Knieen hinabzufluten. Charakteristisch ist das leicht geraffte Kleid, das von einem ungewöhnlich breiten, gemusterten Gürtel umschlossen ist. Auch an dieser Gestalt fehlt die

ganze Nische, auch hier ist die untere Gewandpartie samt den Füssen zerstört; die Unterarme sind zertrümmert und das Gesicht entstellt.

Sapientia.

Ähnliches Motiv wie bei der Temperantia, nur ruhiger gehalten. Die am Fussgelenk gekreuzten Beine sind nach links gerichtet; fast ganz



Abb. 10. Sapientia.

en face ist der Körper gehalten und der Kopf noch etwas nach rechts hin gedreht. Angelehnt an den Leib hält der linke Arm ein grosses Buch, das auf dem Schosse aufsteht; weit ab vom Körper fortgestreckt fasst die Linke einen Schlüssel, der gleichzeitig als mechanische Stütze dient. Die Formen der Brüste, von dem dünnen Gewand glatt um-

schmiegt, kommen deutlich zur Erscheinung, denn das Manteltuch, das nur den Hinterkopf bedeckt, ist von der linken Schulter abgerutscht und umflutet erst den Unterkörper in breitflüssigen Falten und schlägt sich an den gekreuzten Fussgelenken zu einem bauschigen Schwall zusammen; nur die blossen Füsse lässt es unverhüllt. Das Relief ist eines der besterhaltensten. Von Wesentlichem sind nur die Füsse verstümmelt. Gut erhalten ist der Kopf samt dem reichen Haarwuchs.

Prudentia.

Der Körper der Prudentia ist nur in seiner unteren Partie erhalten, und auch diese ist jämmerlich zugerichtet. Man sieht gerade noch die an seiner Seite ruhende rechte Hand, die aus einem weiten Ärmel hervorkommt und eine Schriftrolle hält; auch ein Teil des linken Unterarmes mit der unförmigen Hand und ein Stück der Schlange ist erkennbar. Von Faltenmotiven ist nur das Gehänge um das Knie von der allgemeinen Zerriebenheit verschont geblieben. Neben dem Relief auf dem Boden steht der zugehörige anmutige Kopf, der leidlich erhalten. Ein wulstiges Tuch umrahmt ihn, einen Teil der Haare freilassend.

Spes.

Von der ganzen Gestalt ist nichts weiter erhalten, als der Kopf in völliger Profilstellung, dieser aber in gutem Zustand, bis auf die Nase. Rechts davon ein Kreis mit einem Kindergesicht, dem Symbol der Hostie, zu der das Auge aufblickt.

Die Fortitudo und Caritas

sind nichts anderes als unförmige Blöcke. Bei der Fortitudo ist höchstens die ehemalige Schrägstellung der Beine zu erraten; auch ein Stück des Schildes, auf den sie sich stützt, existiert noch. Die Caritas ist noch zerstörter. Soviel lässt sich vermuten, dass sie, auf einer Ecke ihrer Bank sitzend, mit gekreuzten Beinen sich bedeutend nach rechts gewandt hielt.

Allen diesen Skulpturen sind die Kopien des Sarrocchi in Gipsabguss beigegeben: Folien, wie sie wirksamer nicht gedacht werden können. So sehr diese modernen Nachbildungen auch unser Auge beleidigen, so ist ein Vergleich doch angenehm. Denn in der Nachbildung und Ergänzung des Bewegungsmotives erscheint Sarrocchi als zuverlässig. Das bestätigt die alte Photographie[1]) des Brunnens vor seinem Abbruch. Da-

[1]) Vgl. die Abbildung.

mals bestand noch manches, was dann beim Transport in Verlust kam. Die Prudentia, die Fortitudo und wahrscheinlich selbst die Spes waren in ihrer Silhouette noch ganz intakt. Die letztere ist auf der Photographie, die hauptsächlich die Langseite zeigt, nicht kontrollierbar, doch sieht man deutlich ein vorspringendes Knie: ein Körper war also noch vorhanden. Die Prudentia war wie die Justitia leicht vorgebeugt; in sehr lebhafter Zickzackbewegung mit dem Kopf in vollem Profil die Fortitudo. Nur die Caritas zeigt denselben Zustand der Zerstörung.

Der Engel zur Linken der Madonna.

In einer Flachnische, deren Bekrönung noch leidlich erhalten, ist eine Gestalt mit fast ganz zerstörten Flügeln dargestellt. Ihre Haltung deutet auf eine vorausgegangene Bewegung hin, in deren Endmoment der Körper sich befindet. Es ist als wäre dieser Engel in schiefer Richtung aus dem Hintergrunde hervorgeeilt und nun im Begriff eine feste Positur einzunehmen. Demzufolge sind die Beine in Profilstellung, während der Oberkörper sich schon mehr in Vorderansicht zeigt. Der Mantel, der von den Schultern herabgeglitten, folgt den Motionen genau: dem rechten, aufgetretenen Beine entlang bildet er gerade Parallelfalten; um das geschwungene Spielbein schmiegt er sich weich, und um die linke Seite weht er wallend in der Luft. Die Rechte regiert den hängenden Mantel, um im Gehen ungehindert zu sein; die Linke greift an das Herz als beredte Gebärde der Ergebenheit. Auch bei diesem Relief fehlt der Kopf; sonst zählt die Gestalt zu den



Abb. 11. Der Engel zur Linken der Madonna.

gut erhaltenen. Die Bekrönung zeigt noch deutlich den Giebel samt Verzierungen und die von ihm überschnittene Guirlande; auch eines von den Knäbchen, die dieselbe hielten, ist noch zu sehen.

Der Engel zur Rechten der Madonna.

Eine Gestalt, deren Flügel nur wenig erhalten sind,[1]) steht mit auf der Brust gekreuzten Armen in ausgeschwungener Haltung da. Das linke Bein ist belastet, während das Spielbein nur leicht den Boden berührt. Ein weiter Mantel umhüllt den ganzen Körper; an der linken Hüfte wird er aufgenommen und von dem rechten Arm festgehalten, über welchen er in breitem Schwall herabfällt. Der linke Arm ist nackt und steckt nur mit dem Ellenbogen im Gewand. Es fehlen der Kopf und teilweise die Füsse. Der Hintergrund ist abgeschlagen.



Abb. 12.

Das Relief der Schöpfung Adams.

Das Relief ist arg zerstört. Adam ist jedoch so weit erhalten, dass man seine Stellung ergänzen kann. Wir sehen auf einem schiefen Felsstück den völlig nackten Rumpf eines männlichen Körpers liegen. Von den Gliedern sind nur die Beine zum Teil erhalten; das rechte ist ausgestreckt, das linke angezogen, jedoch fehlt die Partie vom Knie abwärts. Man sieht den Ansatz des linken Fusses hinter dem Fussgelenk des rechten Beines. Von einem Ansatz der Arme ist so gut wie gar nichts erhalten. Doch geht aus der Lage des Körpers, der eigentlich nur im Gesäss aufruht und im übrigen leicht gehoben ist, hervor, dass der Mann sich im Aufrichten auf den einen Arm stützte. Von dem Kopf ist nichts erhalten. Rechts neben dieser liegenden Gestalt erkennt man die Reste einer aufrecht stehenden, bekleideten Figur. Ihr ganzer Unterkörper ist deutlich zu sehen: das linke Bein ist so gesetzt, als wäre es im Begriffe, sich von der Erde abzustossen und dem anderen zu folgen, das in höherer Lage schon festen Fuss gefasst hat, aber noch

---

[1]) Immerhin sind sie noch sichtbar genug, als dass die Deutung der Gestalt als Maria (in der Verkündigungsscene) zutreffend sein könnte. Vgl. Cicerone VI. Auflage, II. Teil S. 394.

in starker Biegung begriffen ist. Da nun etwa am Ansatz der Beine an den Körper die Rundung des nischenförmigen Reliefs beginnt, so ist anzunehmen, dass die Gestalt, dem Raume entsprechend, sich gebückt habe. Der Oberkörper ist völlig zerschlagen, nur zwischen seinem einstigen Platz und der liegenden Figur ist eine Hand bemerkbar, die eine andere Hand ergreift. Diese Reste sagen uns genug für die Komposition der Gruppe: Gott Vater kommt herangeschritten und hilft dem Adam sich zu erheben, indem er mit seiner Linken seinen Arm ergreift. Mit der anderen Hand hat er ihn jedenfalls besprochen, wie das Sarrocchi ganz richtig ergänzt; nur dürfte der Schöpfer die Hand ausdrucksvoller und höher gehalten haben.[1]

Das Relief der Vertreibung aus dem Paradiese.

Etwas besser erhalten als das vorige. Zur Ergänzung hilft uns eine schlechte alte Kopie, die in der Libreria des Domes aufgestellt ist: vor der Pforte des Paradieses, die schief zum Hintergrunde orientiert ist, steht, dieselbe überragend, der rächende Engel in weitausgreifender Haltung. Er ist im Vorwärtsschreiten dargestellt: sein linkes Bein hat eben stramm aufgesetzt, das rechte erhebt sich, um den nächsten Schritt zu machen. Vor sich her treibt er den entsetzten Adam, dem er den letzten Stoss geben will, indem er die rechte Hand breit auf seinen Rücken legt; die linke, nicht sichtbare, verrichtet wohl dieselbe Aktion. Die Bewegung des Engels ist somit angesichts des Originals gänzlich zu verstehen, trotzdem der Kopf und der Vorderarm fehlen. Adam ist bis auf den Rumpf zertrümmert. Seine Stellung erkennt man aber aus den Ansätzen und den Spuren auf dem Boden, sowie nach der Kopie: es ist die einer rapiden Bewegung nach vorn. Er nimmt sich kaum Zeit, festen Stand zu gewinnen: eben hat das linke Bein aufge-

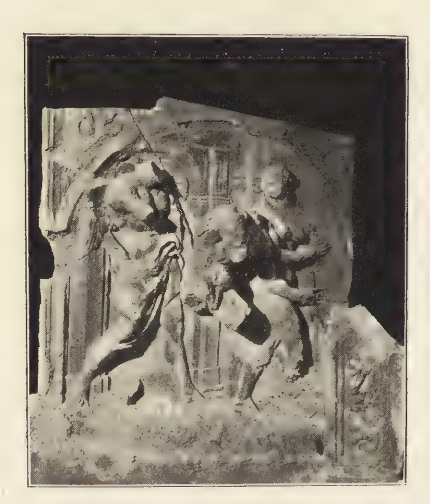


Abb. 13.

---

[1]) Unsere Vermutung wird bestätigt durch die Zeichnung bei D'Agincourt, Bd. IV Pl. 35 Nr. 11. Gott Vater ist greisenhaft mit energischem Ausdruck, sein linker Arm bis über den Ellenbogen nackt.

setzt und befindet sich noch in gebogener Stellung, da schnellt das andere schon wieder auf, um voran zu eilen. Die gebückte Haltung des Körpers drückt eine ebenso ängstliche Hast aus, indem er nach vorn strebt und mit ausgestreckten Armen das Weite sucht. Einzig der Kopf wendet sich zurück und zwar, wie uns die alte Kopie belehrt, ganz in Profil gerichtet und mit trotzigem Ausdruck. Er scheint erforschen zu wollen, ob der Gegner wirklich unüberwindlich sei. Ruhiger, weil der dräuenden Macht des Engels mehr entrückt, benimmt sich Eva: ihre Schritte verlangsamen sich, und ihre Hände machen eine vorbereitende Gebärde des Verhüllens. Schmerzlich blickt sie zum letzten Male nach dem verlorenen Paradies zurück. Ihre Gestalt ist bis auf den rechten Unterschenkel gut erhalten.

Die beiden Freistatuen der sogenannten Acca Laurentia.

1. Das Weib mit dem schlummernden Kind.

Eine halbnackte weibliche Gestalt steht fast lebensgross vor uns. Der Körper ruht fest auf dem rechten Bein; das linke Spielbein berührt nur leicht die Erde. Ihre Blösse bedeckt dürftig ein dünner Überwurf, der, den Kopf in hohem Bausch bedeckend, sich um Rücken und Lenden zieht, den Körper bis unter den Nabel aber, sowie den grösseren Teil der Glieder frei lässt. Zwei Knaben sind es, die sie hütet. Der eine, kleinere, ruht auf ihrem linken Arm. Sorgsam hat sie den zarten Körper in die Falten ihres eigenen spärlichen Gewandes gewickelt, wodurch die Entblössung ihres Leibes motiviert wird. Ärmchen und Beinchen des Kleinen sind dennoch bloss geblieben. Fest schmiegt sich die junge Kreatur an ihre Brust, nach der sie schlummertrunken greift. In lebhafter Bewegung dagegen hüpft das andere Kind, grösser und völlig nackt gebildet, an ihrem rechten Beine empor, vom Standpunkt des Beschauers im Profil gesehen. Es streckt die Händchen aus nach ihrem Gewand, um durch Zupfen sich bemerkbar zu machen. Da rafft das Weib mit der Rechten das bauschige Tuch zurück, um den Blick frei zu haben und neigt zugleich das Haupt, als ob sie fragen wolle: Was willst du denn? — Die Statue ist im ganzen gut erhalten; zerstört ist nur der linke Unterschenkel des hüpfenden Kindes, sowie der vordere Teil seines Fusses. Über dem Gelenk ist ein Band um das Bein geschlungen, ohne dass eine Sandale angebracht wäre; warum ist unklar. Ausserdem tritt das Füsschen in eine herabhängende Falte, wohl auch um sich der Frau bemerkbar zu machen.

2. Das Weib mit dem wachenden Kind.

Auch diese Gestalt ist wie die erstgenannte fast lebensgross, Stellung und Haltung sehr ähnlich. Die Gewandung ist etwas massiger und reichlicher; sie bedeckt die ganze Gestalt von den Hüften abwärts. Oben bleibt nur ein Teil der Brust, sowie der rechte Arm, unten nur die Füsse nackt. Gleich der ersten hält sie auf dem linken Arm einen kleinen Knaben und zwar so, dass ihre linke Hand zwischen den Beinchen desselben durchgreift. Der Kleine sitzt rittlings und in lebhafter Haltung; er ist völlig nackt, nur das eine Bein steckt in dem Mantel des Weibes. Von den Ärmchen ist das linke abgeschlagen, so dass das Motiv nicht mehr ganz deutlich ist; mit dem rechten hält er sich an dem Kopftuch der Frau, das von ihrem Haupte zwischen die Brüste herabfällt. Ein grösserer, ebenfalls ganz nackter Knabe kommt von rechts auf die Frau zugeschritten, dem Beschauei fast en face zugewandt. Nur sein Kopf dreht sich mehr nach dem Profil zu und blickt empor. Der rechte Arm ist hinaufgestreckt und wird von der Hand des Weibes ergriffen.



Abb. 14. Das Weib mit dem schlummernden Kind.

Im Gegensatz zu der anderen Gruppe zeigt die Frau im Augenblick keine Sorge um die Knaben; ihr Blick streift keinen der beiden, sondern ist durchaus ins Leere gerichtet. Der Kopf ist leicht geneigt und zeigt einen ungemein weichen, fast träumerischen Empfindungsausdruck.[1]) Die

[1]) Das linke Auge sitzt etwas tiefer als das rechte. Dieses Mittel, das die gefühlvolle Neigung des Kopfes noch mehr betonen hilft, findet sich schon von den Griechen angewandt; unter den neueren z. B. von Botticelli.

Figur ist vielfach gebrochen, so am Ansatz der Hände und Arme; im übrigen ist sie weniger zerrieben als die andere.

Unter den Bruchstücken, die das Museum beherbergt, sind ferner noch von Wichtigkeit die vielen aufgeschichteten Quadern mit Ornamentik.

Wenn wir unter dem Eindruck der einzelnen Reliefs auf die Piazza zurückkehren und die Fonte Gaia in ihrer Gesamtheit betrachten, so wird uns bewusst, welch ein starker künstlerischer Wille hier im Kleinen wie im Grossen gewaltet hat. Wir werden nun gewahr, wie die Gestalten in ihren Kontrastbewegungen sich entsprechen. Die beiden Tugenden, der Madonna zunächst, sitzen derselben zugewandt, die beiden folgenden jedoch abgewandt, so dass die beiden Hauptaxen der zwei benachbarten Körper miteinander divergieren. Dabei drehen sich die Köpfe wiederum soviel wie möglich der Mitte zu: die Fortitudo zeigt fast Profil, und auch die Caritas wandte im Original den Kopf jedenfalls viel mehr nach der Seite, als es Sarrocchi ergänzt. In den folgenden Reliefs an den Schmalseiten des Brunnens verstärken sich die Kontraste des Sitzens noch mehr: die Beine sind dem Beschauer zu postiert, während sich Körper und Kopf der Innenseite der Fonte Gaia zukehren. Immerhin ist bei den beiden äussersten Figuren, der Fides und der Sapientia, wieder in ein ruhigeres Tempo eingelenkt, insofern als die Wendungen in ihrer Schärfe etwas gemildert sind. Um ein Bedeutendes gewinnen diese Frauengestalten, wenn man sie im Rahmen der architektonischen Fassung betrachtet: sie scheinen beträchtlich grösser



Abb. 15. Das Weib mit dem wachenden Kind.

geworden zu sein. Diesen Eindruck der Grösse erreichte der Künstler dadurch, dass er jene Vertikalstreifen zwischen den Nischen durch Horizontalgesimse teilte. Im übrigen haben die Profilierungen bei diesem Werke überhaupt viel zu bedeuten. Sie erhöhen die prächtige, malerische Wirkung, die das Ganze ausübt. Neben der echtgotischen Vervielfachung der Linien in den Gesimsen spricht besonders eindringlich die starke Scheidung der Sockelglieder, die, durch das Wechselspiel von Licht und Schatten auseinandergehalten, doch wieder von jenem kräftigen, durchlaufenden Gesimse zusammengefasst werden. Dass auch dieses Gesims an vier Stellen von Knäbchen, die auf Wölfinnen reiten,[1]) überschnitten wird, ist ein weiteres malerisches Motiv von Bedeutung. In gleichem Sinne ist die Architektur auf den kleinen Reliefs mit den Engeln gedacht: das Vorschieben einer Nische vor eine andere und das Hineinklemmen einer dicken vollen Fruchtschnüre zwischen den Giebel und den hinteren Nischengrund. Diese Ineinanderschachtlung der Motive ist spezifisch sienesisch.

Was schliesslich am meisten ins Gewicht fällt, ist die Behandlung der Ornamentik und der Reliefs. Das vegetabilische Leben blüht hier gleichsam aus der Mauer hervor. In der Renaissance scheint das Pflanzenwerk mehr von aussen herbeigetragen zu sein, es hat den Zweck, auf die Fläche aufgesetzt, dieselbe zu „beleben“; dabei bleibt der Hintergrund stets in seinem Recht und wird nie in seiner Erscheinung behindert oder gar verdeckt. Ganz anders an der Fonte Gaia, wo das gotische Element in seltener Kraft und Fülle sich äussert. Die Ornamentik wuchert in jede Ecke der ihr überlassenen Flächen hinein. Mit saftigem Triebe scheint sie den Widerstand der Wand überwunden und sich zur Entfaltung durchgebrochen zu haben. Und wie reich ist der Schatz an Formgedanken! Kein Motiv wiederholt sich. Freilich darf man alle diese edlen Eigenschaften nicht an der modernen Kopie zu finden meinen. Man muss wieder die Fragmente im Museum der Domwerkstatt aufsuchen. Der Vergleich ist überaus lehrreich. Ganz abgesehen von Änderungen und Vertauschungen, die sich der Kopist erlaubt,[2]) ist seine Formgebung von einer unerträglichen Trockenheit und Härte. Von dem Eindruck einer von innen heraus treibenden Pflanzenwelt keine Spur! Alles klebt in karger Dürftigkeit auf der Oberfläche und entbehrt des Zusammenhanges mit der Mauer.

Noch viel empfindlicher machen sich diese Mängel in den Reliefs fühlbar. Da höhlt Sarrocchi die Nischen übertrieben aus, so dass sie

---

[1]) Auf der modernen Nachbildung, wie gesagt, weggelassen.

[2]) Ein Hauptvorwurf besteht darin, dass er die breiten Proportionen der architektonischen Glieder mehr in länglich gestreckte verwandelt hat.

förmlichen Gehäusen gleichen, in die die Figuren hineingesetzt sind. Fast regelmässig schiebt er zudem die Körper viel zu weit vor oder lässt einzelne Teile vorstehen, so besonders die Köpfe. Bei der Justitia überschneidet der Kopf sogar den Rand der Nische. In den erzählenden Reliefs macht er dieselben Fehler: In der „Vertreibung“ fallen die Figuren geradezu aus dem Relief heraus. Völlig verfehlt ist es z. B., wenn der Adam bei Sarrocchi Oberkörper und Kopf in Vorderansicht wendet und vorbeugt, um nach dem Engel zu schielen. Die alte Kopie dieses Reliefs hätte den modernen Kopisten über die Intention des Quercia belehren sollen. Dort ist der Kopf, wie schon oben gesagt, völlig im Profil gerichtet und tritt auf diese Weise so zurück, dass die Einheit zwischen den Figuren und der Nische vollkommen gewahrt bleibt. Und darauf ist das Streben des Quercia durchaus gerichtet. Die antike Weisheit der Reliefbehandlung lebt hier wieder auf: „Nicht die Grundfläche des Reliefs soll als Hauptfläche wirken, sondern die vordere Fläche, in der sich die Höhen der Figuren treffen.“[1]) Wir werden sehen, wie sich dieser Grundsatz in der Folge bei Quercia immer mehr befestigt. Auch in der Fonte Gaia finden wir ihn schon angewandt: Es ist dafür gesorgt, dass Hauptteile des Körpers in einer Fläche zu liegen kommen. Gewisse Wendungen (z. B. die des Engels zur Linken der Madonna) sind unter diesem Gesichtspunkte entstanden. Derselben Tendenz der Flächenwirkung dient die Anordnung gewisser Gewandstücke, sowie mancher Attribute, z. B. des Buches bei der Sapientia. Bei der diskreten Durchführung des Flachreliefs — die Nische zeigt nur eine leise Konkavität — ist die scheinbare Tiefe des Raumes um so mehr zu bewundern. Sarrocchi missversteht hier, wie überall, den Quercia durchaus: er giebt eine wirkliche Tiefe des Raumes, in die das Auge wie in ein Loch hineinfällt, vermittelst einer rohen Aushöhlung des Steines. Quercia giebt in allmählichen Abstufungen, die stets den Eindruck von Flächen hervorrufen, ein einheitliches Tiefenmass. Man hat dabei die Empfindung, dass die Körper ein beträchtliches Volumen haben. Diese Figuren sind die ersten der italienischen Plastik, die wirklich sitzen. Den Geschöpfen der Früheren scheint ein gehöriges Gesässe zu fehlen. Kompaktere Körperlichkeit zu zeigen und sie doch zur Harmonie der Bildwirkung zu einigen, ist ein eigenstes Verdienst des Jacopo della Fonte.

Vasari spendet den Figuren der Fonte Gaia hohes Lob. Besondere Bewunderung hegt er für die Gestalten der Tugenden. So heisst

[1]) Hildebrand: Das Problem der Form, Strassburg 1893. S. 72.

es in der Vita: „Intorno poi fece le sette[1]) virtù teologiche: le teste delle quali, che sono delicate e piacevoli, fece con bell' aria e con certi modi, che mostrano che egli cominciò a trovare il buono, le difficultà dell' artè e a dare grazia a marmo, levando via quella vecchiaia che avevano insino allora usato gli scultori, faccendo le loro figure intere e senza una grazia al mondo; laddove Jacopo fece morbide e carnose e finì il marmo con pacienza e delicatezza." Vasari fordert hiermit zu einem Vergleiche auf, und wir folgen mit Freuden seinem Rate.

Man muss zurükdenken bis in die Mitte des Trecento und noch weiter, um würdige Typen zu diesem Zwecke zu beschwören, denn die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts ist mit einer gewissen Sterilität behaftet: es ist, als ob sich die neue Fruchtbarkeit in aller Ruhe vorbereiten sollte. Wir haben das Glück, unsere vergleichende Betrachtung an so ebenbürtige Meister wie Orcagna und Andrea Pisano anknüpfen zu können. Andrea hat sowohl am Campanile als an der Thüre des Baptisteriums zu Florenz, Orcagna an der Loggia dei Lanzi wie an dem Tabernakel in Or San Micchele in Florenz sitzende Gestalten von Tugenden angebracht.[2]) Betrachten wir zunächst, von geistiger Auffassung ganz absehend, das körperliche Motiv: Alle jene Gestalten des Trecento sitzen ziemlich symmetrisch da. Ist der Körper in Vorderansicht, so sind es auch die Beine und mehr oder weniger auch der Kopf. Wendet sich dieser dem Profil zu, so nehmen auch die anderen Teile die entsprechende Stellung ein. Sie haben keinen freien Willen, sondern müssen sich einer Richtungstendenz fügen. Quercia hatte eine ganz andere und neue Vision von der Bewegung des menschlichen Körpers. Er entdeckte gewissermassen neue Verhältnisse der Wirbelsäule zum Becken. Seine Menschen drehen sich in den Hüften, während ihr Unterkörper in einer davon unabhängigen Lage verharrt. Man sieht, wie Quercia an der Fonte Gaia solche Motive so häufig wie nur möglich verwertet. Bei der Fides und der Sapientia stehen die Beine fast ganz im Profil, der Rumpf fast ganz en face. Bei anderen sind umgekehrt die Beine gerade orientiert, und der übrige Körper richtet sich nach der Seite (Fortitudo und Temperantia).

Einer war es, der schon im Trecento diese Kontrastbewegungen verkörpert hatte: Giovanni Pisano. Ich erinnere besonders an die Sibyllen in S. Andrea zu Pistoia. Stürmischer kann sich innere Erregung wohl kaum äussern. Man meint bei dem Anblick, diese Ver-

---

[1]) Ein Irrtum des Vasari: Es sind bekanntlich acht.

[2]) Wenn auch nicht durchweg eigenhändige Arbeiten, gehen sie doch jedenfalls auf die Erfindung der beiden Meister zurück.

lebendigung des Körpers sei nicht zu überbieten. Der Vergleich mit den Gestalten der Fonte Gaia lehrt uns anders denken. Man gesteht sich, dass diesen Sibyllen bei aller Aktion etwas Starres, Gewaltsames, Krampfartiges anhaftet. Die einzelnen Teile des Körpers haben noch nicht die Freiheit erlangt, sich selbständig zu bethätigen. Dabei geht jede Wendung wie ein Stoss, wie ein Ruck vor sich; bei aller Bewegung fehlt die Beweglichkeit.[1])

Und diese eben ist es, die bei Quercia triumphierend zur Erscheinung kommt. Allen Gelenken ist sie mitgeteilt, und alle verrichten gewissermassen mit Behagen ihre Funktion. Vor allem zeigt der Hals, dessen Ansatz möglichst frei bleibt, eine bisher unerhörte Geschmeidigkeit. Da ist es denn ganz natürlich, wenn der Kopf so oft der Bewegung des Körpers vorauseilt oder überhaupt sich in leichtem Nicken und Neigen gefällt. Auch die Position der Beine erfährt eine Veränderung nach der Seite des Ungezwungenen; das gerade Nebeneinander hört auf, es tritt eine Schrägstellung des einen (Justitia und Prudentia) oder der beiden Beine ein (Sapientia, Fides, Caritas). Eine noch viel markantere Variation aber ist die Auseinanderspreizung der Kniee, verbunden mit einer Kreuzung der Beine an den Fussgelenken (Sapientia, Fides, Caritas). Sehr bedeutsam ist ferner, dass Quercia die Füsse nicht nur zeigt, sondern sie völlig entblösst, während dieselben bei Orcagna und Andrea meistens unter dem Gewand verborgen oder doch beschuht sind. Dabei artikuliert der Künstler die einzelnen Zehen in besonders charakteristischer Weise: trotz der vielen Beschädigungen ist dieses Moment aus den Ansatzpunkten zu erkennen oder zu erraten. Die Zehen biegen sich über den Rand des Bodens und klammern sich an, als wären sie sich plötzlich ihrer Kraft bewusst geworden. Das Handgelenk beugt sich in elastischer Krümmung. Die Ansätze der Finger werden durch Aus- oder Einbiegen der Gelenke betont, während die Gotik diese Stelle möglichst flächenhaft behandelte. Besonders markant ist die Art, wie die Finger in ihren vorderen Teilen einknicken. — Man konnte bei den Trecentisten eine gewisse Leblosigkeit der Arme, besonders ihrer oberen Teile bemerken: sie scheinen durchaus unselbständig, wie an den Körper festgewachsen. Auch hier löst Quercia. Ohne in das Zerfahrene oder Eckige zu geraten, hebt er den Ellenbogen in seiner Bedeutung und legt mehr Gewicht auf die Hervorkehrung der Schulter. Immer und überall bekundet sich die Opposition

---

[1]) Die überraschenden Fortschritte lehrt vielleicht am besten ein vergleichender Blick auf die Sapientia und die sitzende Sibylla (mit der langen Schriftrolle) Alinari Nr. 20471.

gegen die Manier der Gotik, die den Körper als Masse behandelte. Statt Gleichförmigkeit wird Vielgliedrigkeit erstrebt. Der Körper wird in der Besonderheit seiner Teile dem Auge fassbar gemacht, und somit werden die Glieder in ihren Ansätzen betont und durch Kontrastbewegungen differenziert. Darin bewährt sich Quercia vollkommen als Quattrocentist. Ähnliche Tendenzen finden sich auch in Florenz, z. B. bei Nanni di Banco, ohne dass beide Künstler sich etwa beeinflusst hätten.

Hand in Hand mit dem Sinne für Bewegungsausdrücke geht die Freude an einer sinnlichen Charakteristik der Erscheinung. Hier kommt in erster Linie die Behandlung des Fleisches, die Vorliebe für das Nackte überhaupt, in Betracht. Leider kann man bei der Zerriebenheit der Skulpturen der Fonte Gaia den Reiz der Modellierung, den schon Vasari rühmt, nur mehr ahnen. Jedenfalls sucht Quercia die Entblössung des Körpers auf, wo es nur angeht. Die Arme bildet er am liebsten ganz oder halb nackt; von der möglichsten Freilegung des Halses war schon die Rede, ebenso von der der Füsse. Eine gewisse schwellende Weichheit ist nirgends zu verkennen; prachtvoll giebt sie sich in einigen noch gut erhaltenen Teilen kund. So vor allem bei den beiden Freistatuen. Die ganze Modellierung beweist ein frisches Naturstudium und tiefes Verständnis für die Form. Bewundernswert ist die Standfestigkeit trotz des ausgreifenden Spielbeins. Fest und breit haften die Füsse auf dem Boden. Überall ein reiches Spiel der Muskeln an den Bewegungsorganen und dabei eine weiche Fülle des ruhenden Fleisches. Die Art, wie bei beiden Frauen der rechte Arm in sanfter Biegung und doch voll sehnigem Halt nach vorn geführt ist, zeugt von hohem Lebensgefühl. Auch die Kinder sind in Form und Bewegung vortrefflich charaktrisiert: das eine, das die Frau zupft und ungeberdig zappelt, wie das andere, dass sich zu ihr empor reckt und streckt. Selbstverständlich ist auch hier überall nur im Grossen gerechnet, aber alles ist in einer Weise durchempfunden, dass der erhobene Vorwurf einer Vernachlässigung des Details doch etwas kleinlich erscheint.

Altes und Neues mischt sich auch hier, aber der Genius, der hier schafft, sorgt dafür, dass dieses Alte sich nicht matt, sondern vollkräftig äussere. So verhält es sich mit der Bildung des Haares, das da, wo es sich frei entfaltet, etwas Schwerflüssiges oder Büschelförmiges bekommt. So verhält es sich ferner mit der Gewandung. Das Faltengewoge der Gotik, das den Körper verbirgt, ist auch hier noch im Schwang, aber zu welcher malerischen Pracht hat es sich entfaltet! Giovanni Pisano erscheint dürftig dagegen. Seine Gewandbehandlung, die gewöhnlich als eminent malerisch gilt, trägt im Vergleich zu Quercia

noch einen fast zeichnerischen Charakter. Giovannis Motive lassen sich noch in Linien fassen; es kommen noch Kanten vor, die die Flächen begrenzen. In den Skulpturen der Fonte Gaia hat sich das Flächenhafte zumeist in eine vielwellige Beweglichkeit verwandelt; die Übergänge sind erweicht und zerfliessen oft ineinander. Alles ist überaus voll und reich. Wenn bei den Draperien am Altare in Lucca von leichtbewegtem Geplätscher gesprochen werden konnte, so wird man hier an ein mächtiges, breitströmendes Rauschen erinnert. Man denke sich diese Reliefs mit ihren starkschattigen Effekten aus dem kellerartigen Raum des Museums wieder auf den Campo versetzt in den hellen Sonnenglanz, für den sie einst bestimmt waren. Quercia weiss hier, wie überall, mit dem Ort der Aufstellung zu rechnen: Diese Gestalten mussten auch auf hundert Schritt Entfernung vom Rathause aus gesehen werden. Dünnklingende Motive wären unmöglich gewesen. Und so schuf er dunkle Tiefen und breitschimmernde Höhen. Und so gab er der Madonna um das Haupt jenen Faltenbausch, der die Majestät der Schutzpatronin von Siena besser zur Erscheinung brachte als eine Krone.

So lastend aber auch diese Gewänder sein mögen, die Gestalten scheinen nicht davon beschwert. Dieser Eindruck wird durch ihr freibewegtes, unbefangenes Gebaren hervorgerufen. Man denke wieder an die Gestalten des Trecento. Ihre Funktion, die der Darstellung der Symbole dient, hat etwas Feierliches und erinnert direkt an kirchliche Zeremonien. Deutlichkeit ist Hauptsache, und so scheut man oft vor Häufungen und Abgeschmacktheiten nicht zurück. So begnügt man sich nicht, der Prudentia Buch oder Spiegel und eine Schlange in die Hände zu geben, man bildet sie auch noch mit zwei oder gar drei Köpfen (am Campanile zu Florenz, im Pavimento des Domes von Siena). Auch die Fortitudo weiss sich oft vor Belastung nicht zu rühren: man giebt ihr Schwert und Schild und dazu als Zeichen der Stärke einen Säulenschaft. Künstlerisch geniessbar wird das Bild, wenn der Begriff dureh eine Aktion gegeben werden kann, wie bei der Temperantia, die ein Schwert in die Scheide steckt oder Wasser in den Wein giesst. Einen entwicklungsfähigen Typus erhielten schon früh die Kardinaltugenden, weniger die Caritas, als vielmehr die Fides und besonders die Spes. Diese, eine geflügelte Gestalt, betet zu der Hostie, die über ihr schwebt. Die Fides hält von je Kreuz und Kelch vor sich hin. Der Caritas gab man das antike Symbol der Fruchtbarkeit, ein Füllhorn, in die eine, ein meist flammendes Herz in die andere Hand. Daneben findet sich ein Kind, das an ihrer Brust saugt. So Orcagna, der zur Verdeutlichung der flammenden Liebe helle Lohen nicht nur

aus dem Herzen, das sie in der Hand hält, sondern sogar aus dem Haupte der Figur aufschlagen lässt. Quercia widersetzt sich auch hier der Tyrannei der Tradition: denn geistige und formale Befreiung sind eins. Ihm, dessen ganze Freude in der Schöpfung lebendig bewegter Menschen liegt, ist jene abstrakte Symbolik des Trecento natürlich unbequem. Am liebsten hätte er sie wohl völlig abgeschüttelt. Jedenfalls fühlt er sich da am wohlsten, wo er sie recht nebensächlich behandeln kann. Das kleine Massinstrument, welches die Temperantia in der Hand hält, scheint ihr mehr als Spielzeug zu dienen, auf dem sie eben ihren Arm ausruhen lässt. Nur ganz leicht mit der Spitze der Finger berührt die Fides das Kreuz, das in anspruchlosestem Flachrelief schief im Hintergrunde orientiert ist. Auch sie benutzt das Wahrzeichen mehr als Stütze für den Arm, den sie darauf hin und her wiegt, als dass sie es zur Geltung bringen möchte. Dem Künstler taugte das Symbol für ein Bewegungsmotiv, und so duldete er es gern. Doch weiss er sich dann zu entschädigen, indem er weiteren Forderungen der Symbolik ausweicht. So nimmt er der Fides den üblichen Kelch und lässt die Hand leer und lässig am Kleide herabgleiten. Ebenso legt er die andere Hand der Temperantia unbeschäftigt in den Schoss: In beiden Fällen findet er sein Behagen in der Bildung des gebogenen Handgelenks. Was die Figur der achten von den Tugenden betrifft, so besteht grosse Unsicherheit über die Ergänzung. Das Fragment zeigt die ärgste Verstümmelung und giebt wenig Anhalt mehr. Sarrocchi ergänzte die Figur als Caritas mit zwei Kindern auf dem Schosse und handelte so möglicherweise im Sinne des Quercia. Die Caritas durfte ja unter den Tugenden nicht fehlen, obschon das Motiv nach der geistigen wie formalen Seite in den beiden Freistatuen nahezu erschöpft ist. Wer, einmal von der Ergänzung angeregt, nach Spuren am Originale sucht, wird auf der Vorderseite des Rumpfes eine geringe Erhöhung gewahr werden, deren Umriss mit einem kleinen, liegenden Menschenkörper eine gewisse Ähnlichkeit hat. Mehr lässt sich nicht sagen. Dass Quercia seiner Caritas weder ein Füllhorn noch ein flammendes Herz, sondern zwei Kinder beigab, ist bei seiner Freiheit in symbolischer Hinsicht und bei seiner Vorliebe für das Kind wohl anzunehmen. Das Motiv an sich ist schon bei Giovanni Pisano und seinen Schülern zu finden.[1]) Wohl aber wird Quercia aus den puppenhaften Kreaturen wirkliche Menschlein gemacht haben. Das verbürgt uns seine Meisterschaft in der Darstellung des Kindes.

---

[1]) So z. B. an der Kanzel im Dome von Pisa oder am Grabmal Visconti in der Kirche S. Eustorgio in Mailand.

Wer sich in den Gestaltenkreis der Fonte Gaia still und tief versenkt hat, den wird etwas von einer sonntäglichen Stimmung überkommen. Es weht ja dieser Geist erhabener Feierlichkeit aus allen Werken sienesischer Kunst dem Beschauer entgegen. Nirgends zeigt sich Quercia so eng mit der Heimat verwachsen, nirgends ist er so völlig Sienese wie hier. Die Frauenfiguren der Fonte Gaia gemahnen uns lebhaft an die eindrucksvollen Gestalten der Tugenden auf dem Bilde des Ambrogio Lorenzetti, das das gute Regiment darstellt. Was so überraschend wirkt, ist vor allem die Verwandtschaft im Temperament: Jene vornehme Gelassenheit, die, von Anmut übergossen, so gar nichts von künstlicher Ziererei an sich hat, sondern ganz und gar als der Ausdruck einer liebenswürdigen, zartbesaiteten Natur erscheint, die von dem Gebaren des Marktes und der Gasse unberührt geblieben ist. Man glaubt immer wieder Familienähnlichkeiten zu finden und möchte nahverschwisterte Gestalten zusammenbringen. So erscheint uns die Sapientia des Quercia wie eine jüngere Schwester der Concordia des Lorenzetti; die Prudentia dieses Künstlers will uns am meisten an die Justitia an der Fonte Gaia erinnern. Nur ist das Geistige überall um einen Grad gemindert — oder vielmehr gemildert. Der keusche, oft etwas spröde Liebreiz der knochigen Gestalten des Trecentisten hat sich in eine weiche Sinnlichkeit verwandelt, die doch der Hoheit nicht entbehrt. Der merkwürdigste Gleichklang besteht jedoch zwischen der Pax und der Fides. Nur ein Sienese konnte ohne Anstoss die strenge kirchliche Gestalt einer Tugend in der Weise abbilden, wie es Lorenzetti in seiner Verkörperung des Friedens that. Gleich einer römischen Kaiserin ruht sie auf weichem Pfühl zurückgelehnt. Der Körper, sich selber überlassen, drängt unter dem dünnen Gewand mit seinen Formen nach aussen. Lässig stützt die Frau den Kopf auf den rechten Arm, während der linke schlaff auf dem Schosse liegt und das heilige Symbol des Lorbeers gleich einer Blume tändelnd hält. Dieselbe spielerische Ungebundenheit in der Haltung, mit demselben träumerischen Hang verbunden, finden wir bei der Fides wieder; doch auch hier meldet sich etwas von jener weicheren Lebendigkeit, die den Geist der Renaissance verkündet.

Was die Wirkung des Ganzen noch sozusagen verinnerlicht, ist der Zusammenklang der Einzeltöne, insofern als ein geistiges Band die Gestalten vereinigt. Die Frauen blicken nach dem Mittelpunkte, der Madonna und dem Kinde, hin oder scheinen doch ihr in Gedanken anzugehören. Anderswo, besonders in Florenz, hätte man jede Figur in ihrem Einzeldasein abgetrennt und nur mit sich selbst beschäftigt dargestellt. Dieses Ineinanderleben verleiht der stummen Majestät dieser Frauen etwas von der Sprache menschlicher Empfindung. Der so be-

tonte Gemütsausdruck bei aller Grossheit der Gestaltung ist wieder etwas echt Sienesisches. Es lebt hier viel von jener Seelenanmut des Simone Martini wieder auf. Man könnte in Erinnerung an jenes Hauptwerk des Meisters die Fonte Gaia eine Majestas Domini in Marmor nennen.

Es war nicht unwichtig, auf diesen Zusammenhang der Dinge hinzuweisen. Manches, was, an sich betrachtet, als ein eigenstes Element der Kunst des Quercia erscheinen müsste, stellt sich nun als ein Erbteil seiner Vorgänger heraus.[1]) Die epochemachende Bedeutung bleibt unbeschadet. Sie besteht ja nicht in einer Umbildung des Alten, sondern in jener Lebensäusserung eines Neuen, das wir im Einzelnen verfolgt haben, in jener Kraft der Initiative, die Justi als das Merkmal des Genies bezeichnet.[2])

Bei längerer Betrachtung scheinen die Gestalten sich zu dehnen und zu wachsen, als wollten sie den Raum sprengen. Und dieser Eindruck bleibt in der Erinnerung, so dass man bei der Rückkehr erstaunt ist über die Kleinheit des eigentlichen Massstabes. Quercia hat mit vollem Bewusstsein diese Wirkung erstrebt: Er setzt die Figuren niedrig, damit der Oberkörper dominiere. Um diesen aber noch mehr zu heben, gürtet er das Gewand sehr hoch und giebt schliesslich den Köpfen im Vergleich zum Körper verschwindend kleine Verhältnisse. Bekanntlich proportionierte auch die Gotik ihre Menschen auf diese Weise. Dennoch liegt hier ein Gefühl zu Grunde, das etwas Zeitloses in sich hat. Man muss weit suchen, bis man Gestalten mit diesem Riesenmass der Leiber wiederfindet. Erst auf der Höhe der italienischen Kunst begegnet uns ein reiferes Geschlecht, das aber eine Stammesverwandtschaft mit den Tugenden der Fonte Gaia nicht verleugnen kann: Die Sibyllen des Michelangelo in der Sixtina zu Rom.

Das Zacharias-Relief am Taufbrunnen der Kirche S. Giovanni zu Siena.

1430 (1419).

An der Rückseite jenes sechseckigen Taufbrunnens in der Unterkirche S. Giovanni zu Siena ist, dem Altar zugewandt, das Bronzerelief des Quercia eingelassen, das, wie wir wissen, im Jahre 1419 in Angriff genommen wurde. Die Beleuchtung ist so ungünstig wie möglich, und

---

[1]) In formaler Hinsicht vergleiche man die Motive des weichgebogenen Handgelenks, in denen die Empfindungsweise des Simone nachklingt.

[2]) Justi: Velasquez. Bd. I. S. 123.

es bedarf zu jeder Tageszeit und Witterung eines Wachslichtes, um die Darstellung genau zu erkennen.

In dem ersten Kapitel des Evangeliums Lucae wird von jenem hochbetagten, kinderlosen Ehepaar Zacharias und Elisabeth erzählt, die durch die Gnade Gottes die Eltern Johannes des Täufers wurden: „Als Zacharias eines Tages, seines Priesteramtes pflegend, in den Tempel gegangen war, um zu räuchern, erschien ihm der Engel des Herrn. Und als Zacharias ihn sah, erschrak er; aber der Engel sprach zu ihm:



Abb. 16.
Das Zacharias-Relief am Taufbrunnen der Kirche S. Giovanni zu Siena.

Fürchte dich nicht, Zacharia, denn dein Gebet ist erhört, und dein Weib Elisabeth wird dir einen Sohn gebären, dess Name sollst du Johannes heissen."

Diese Scene ist in der Mitte des Reliefs dargestellt. Zacharias befindet sich neben dem Altare, auf dem das Weihrauchfass aufgestellt ist; er hatte schon die Schnur ergriffen, um es zu schwingen: da war plötzlich der Engel herbeigekommen. Dem Diener Gottes gegenübertretend, hatte er sich leise zu ihm hingebeugt und die Finger auf das Räuchergefäss gedrückt, als wollte er sagen: halt' ein und hör' mich an! Der Moment der Darstellung scheint nach diesen entscheidenden Worten zu liegen. Eine tiefe Gemütserregung hat sich des Alten bemächtigt.

Sein Kopf drängt sich vor; breit legt sich die Hand aufs Herz, seine Augen starren unter den zusammengezogenen Brauen, und auf den vorquellenden Lippen scheint sich die Frage zu sammeln: „Wobei soll ich das erkennen? Denn ich bin alt, und mein Weib ist hochbetagt.“ Während Zacharias die Botschaft vernimmt, wird das Volk unruhig. Die Zuschauer, die den Engel nicht sehen und deshalb die Verzögerung des Opfers nicht begreifen, stehen im Vordergrund und sondern sich in zwei Gruppen. Die eine, links vom Altar, aus drei Männern bestehend, ist in heftigster Bewegung. Der eine von ihnen macht eine drastische Gebärde des Erstaunens, indem er die linke Hand mit ausgespreizten Fingern vorstreckt, während die Rechte das aufgenommene Gewand breit an den Leib drückt. Der andere, ihm zur Seite, der den einen Arm um die Schulter des Genossen schlingt und die andere Hand an den Schenkel legt, drängt sich mit dem Oberkörper vor. Alle Köpfe — auch der des dritten, dessen Körper nur teilweise sichtbar ist — sind völlig im Profil der Scene zugewandt. Der eine blickt abwärts, der zweite vorwärts, der dritte aufwärts, so dass die Direktion nach der Mitte zu an Lebhaftigkeit gewinnt. Gespannteste Aufmerksamkeit zeigt sich in der Mimik. Im Kontrast dazu verhält sich der Mann rechts vom Altar völlig ruhig und gelassen. In lässiger Haltung auf dem rechten Beine ruhend und die Finger spielerisch zwischen die herabgerutschte Gürtelschnur schiebend, blickt er in forschender Verwunderung zu der anderen Gruppe hinüber. Seine zwei Begleiter sind nur angedeutet.

Wie ist nun die Lokalität beschaffen, die Bühne, auf der Quercia seine Personen agieren lässt? Die Erzählung verlangt eine doppelte Scene: im Allerheiligsten und draussen vor dem Tempel spielen sich gleichzeitige Vorgänge ab. Giotto hatte in seinem bekannten Freskobilde in S. Croce zu Florenz ein Tempelchen angebracht und darinnen die Begegnung zwischen Priester und Engel isoliert, während er links und rechts davon die Wartenden aufreiht. Quercia vereinfachte insofern, als er die Figuren mehr zusammenschob und sie in den Rahmen einer dominierenden kirchlichen Architektur einbezog. Diese bildet den Hintergrund. Etwa in der Mitte entsendet sie nach vorn ein kurzes Tonnengewölbe, das auf zwei stämmigen Säulen mit Konsolen lastet.[1]) Darunter befindet sich der Altar und zwar, um die Verschiedenheit der Lokalität anzudeuten, auf etwas erhöhtem Niveau. So gliedert sich die Scene klar und prägnant. Der müssigen Phantasie wird ausserdem Gelegenheit

[1]) Trotzdem der Hintergrund gerade orientiert ist, nimmt sich der Plastiker die Freiheit, einzelne Teile in Seitenansicht zu zeigen.

gegeben, sich zu verirren, wenn sie von dem eigentlichen Vorgange gesättigt ist. Die massive Mauer des Hintergrundes öffnet sich in drei ungleichen Bogen, durch die das Auge in andere Räumlichkeiten geführt wird. Dort werden wiederum Teile von Trägern und Archivolten sichtbar, die Ausgänge nach der Seite und nach hinten anzeigen. Das alles dient einer malerischen Tendenz, die echt sienesisch ist. — Noch haben wir zwei weibliche Zuschauer übersehen: hinter der Bogenöffnung zur Linken, die bis fast zu den Kapitellen der Säulen vermauert ist, zeigen sich im Profil die Oberkörper von zwei Frauen, einer älteren mit dem Kopftuch, die den Mantel zusammenhält, und einer jüngeren mit wallenden Haaren, die sich leicht vorneigt. Die bejahrte ist zweifellos Elisabeth, die Frau des alten Priesters. — Das Relief ist in Bronze ausgeführt und deshalb vorzüglich erhalten.

Wir geniessen hier in vollen Zügen das Glück, den Geist des Künstlers ungetrübt erschauen zu können. Es ist ein völlig neuer Eindruck, den wir hier empfangen. Gestalten, ganz anders geartet als diejenigen, die wir an der Fonte Gaia kennen lernten, treten uns entgegen. Der schöpferische Wille des Künstlers bildet seine Menschen mit gesteigertem Pathos; er giebt ihnen eine leidenschaftlichere Seele, die entschiednere Formen verlangt. Die Gründe der so auffälligen Veränderung in der Formensprache sind keineswegs in der veränderten Technik, der Bronze, noch in der neuen Art der Aufgabe, die eine figurenreiche Komposition verlangte, zu suchen: einzig aus der Weiterentwicklung des künstlerischen Temperaments ist die Stilwandlung zu erklären. Mit diesem Werke beginnt eine neue Schaffensperiode, die erst mit dem Tode des Künstlers endigt. Ihren Verlauf werden wir erst bei ihrem Abschlusse würdigen und begreifen können. Jetzt müssen wir uns mit ihren Anfängen vertraut machen, deren Vorbedingungen immerhin zum Teil in der Fonte Gaia liegen.

Die erzählenden Reliefs dieses Werkes sind leider in den massgebenden Teilen, an die sich vergleichende Betrachtungen am besten anknüpfen liessen, mehr oder weniger zerstört. In jener alten, schlechten Kopie der „Vertreibung“ (Vgl. S. 92) müssen wir einige Anhaltspunkte suchen, die uns hauptsächlich der Kopf des Adam bietet. Vor allem die Behandlung des Haares! Borstige, meist kurze, spitz zulaufende Büschel, gewissermassen in einer stossenden Aktion. Dann die Formen des Gesichtes! Derbknochig und muskulös; energisches Profil, das zwischen Nasenwurzel und Stirn einen Vorsprung zeigt. Bei den Männern auf dem Zacharias-Relief finden sich diese Formeigentümlichkeiten in verschärfter Weise wieder. Beim Engel und den Frauen wiederum, wo Milde des Wesens zu ihrem Rechte kommen soll, sind die Haare

weicher oder ganz langfliessend, die Profile ohne jene Verknorpelung gebildet, wie man es auch bei dem Engel und der Eva des genannten Reliefs beobachten kann. Überall findet man, soweit sich das bei den kleinen Proportionen des Bronzereliefs konstatieren lässt, einen Wechsel in der Augenbildung: Die schmale, verschwimmende gotische Form hört auf; das Auge beginnt sich mehr zu öffnen. Bemerkenswert sind schliesslich noch die kurzen, gedrungenen Hälse im Gegensatz zu der gotischen Schlankheit dieses Körperteils.

Wie im Kleinen, so offenbart sich auch im Grossen eine ganz neue Kraft der Charakterisierung. Mit einer unerhörten Natürlichkeit bewegen und gebaren sich diese Menschen, so wie es Charakter und Stimmungsmoment ihnen eben eingiebt. Nicht erst ein Suchen nach bequemer oder gar schöner Stellung, sondern ein ungestümes, ungebärdiges Dreinfahren und ein Gebanntsein an die Erscheinung, die sie angezogen, bezeichnet ihr Auftreten. Solch einen Anblick bieten vor allem die drei Männer zur Linken. Eine förmliche Kraftansammlung geht in ihnen vor sich; auf eine mächtige Entladungsfähigkeit lässt des einen leidenschaftlich vorgestossene Hand mit den fünf ausgestreckten Fingern schliessen. Im Übrigen deutet alles auf höchste innere und äussere Anspannung: die Arme schliessen sich eng an den Leib und die Hände liegen breit daran angepresst. Die Gestalten sind in einem ungesuchten, äusserst lebensvollem Contrapost dargestellt. Die beiden vorderen erwecken den Anschein stürmischer Beweglichkeit; desto prägnanter wirken die starr nach der Handlung gerichteten Profilköpfe. Auch bei dem alten Zacharias, dessen Motionen sich naturgemäss langsamer vollziehen, ist eine fast gewaltsame Wendung gegeben. Er stand im Augenblick vorher offenbar ganz nach vorn gewandt und wollte vortreten, um das Weihrauchfass zu schwingen. Als der Engel erscheint, verharren die Füsse in der alten Stellung, während Körper und Kopf sich dem Profil zudrehen.

Mit dem Maasse der Bewegung hängt die Art der Draperie zusammen. Bei dem ruhig dastehenden Zuschauer rechts ist dieselbe sehr einfach gehalten, auch das Gewand des Zacharias zeigt gemässigte Motive und eine gewisse regelmässigere Ordnung; viel welliger werden die Falten beim Engel, und vollends bei den jugendlichen Männern zur Linken ist alles in schnellfliessender Bewegung. Überall Charakteristika, wie sie nicht frappanter gedacht werden können; überall eine so stark individuelle Auffassung, wie sie nur bei einem gereiften Künstler denkbar ist. Das Relief ist in jeder Beziehung typisch für den eigentlichen Quercia.

Bei der psychologischen Beurteilung ist im Vergleich zu anderen Darstellungen dieses Themas auf die ganz einzige Betonung des geistigen

Moments aufmerksam zu machen. Selbst Giotto giebt uns nur ein erschrecktes Zurückweichen des Zacharias. Hier ist — wenigstens nach meiner Auffassung — schon das schwer sich vollziehende Begreifen der göttlichen Botschaft bei Zacharias angenommen. Auch in der Zuschauerschaft ist das anteilnehmende Verhalten selten so eindringlich wiedergegeben worden.

Wir haben uns noch über die chronologische Festsetzung dieses Reliefs auszusprechen. Gewöhnlich verlegt man seine Entstehung in das Jahr 1430, nicht nur weil man es in den Zusammenhang mit Quercias Marmorarbeiten am Taufbrunnen einbezieht, sondern hauptsächlich weil man es in eine Abhängigkeit bringen will von dem Relief Donatello's, das den Tanz der Salome darstellt und für eben diesen Taufbrunnen im Jahre 1425 gearbeitet wurde. Ich habe in der Vita den Wahrscheinlichkeitsbeweis zu erbringen versucht, dass das Relief Quercias bereits 1419 begonnen worden ist. Viel deutlicher aber als alle äusseren Kombinationen sprechen innere Gründe für die Priorität des Zachariasreliefs.

Es handelt sich natürlich um formale Indicien, die als Beweismittel für und wider unsere These angeführt werden. Donatello giebt nämlich auf dem Salome-Relief jene ungewöhnliche Stirnbildung, die wir eben auf dem Zacharias-Relief zu konstatieren Gelegenheit hatten. Auch Donatello bildet oberhalb der Nasenwurzel einen Vorsprung des Stirnknochens und zwar bei fast allen Figuren des Reliefs. Diese Eigenheit ist sehr auffallend und schon längst bemerkt worden. Schmarsow[1]) nimmt an, dass Donatello hier dem Quercia etwas abgelernt habe; Semper[2]) dagegen hält diese Unselbständigkeit seines Lieblings für unmöglich und meint im Gegenteil, Quercia habe diese formale Besonderheit von Donatello entlehnt. Ich verstehe nicht recht, wie das zugehen soll: Donatello giebt diese Bildung niemals vorher,[3]) auch nachher nur ganz sporadisch, während sie Quercia in allen seinen Werken von der Fonte Gaia ab anwendet. An diesem letztgenannten Werke zeigt sie z. B. der Adam in der „Vertreibung“ und die Justitia. In den späteren

[1]) Schmarsow: Donatello. Breslau 1886. S. 28.

[2]) Semper: Donatello. Wien 1887. S. 123.

[3]) Ich kann wenigstens mit Semper nicht übereinstimmen, der dieselbe Nasenbildung schon an den Campanile-Statuen, sowie an dem sogenannten Poggio Bracciolini finden will. Bei allen diesen Statuen ist der Einschnitt an der Nasenwurzel sehr scharf angegeben; von einem Vorsprung ist an dieser Stelle aber nichts zu bemerken. Die dem Quercia eigentümliche Form besteht eben im griechischen Profil, verstärkt durch einen Vorsprung über der Nasenwurzel.

Werken des Quercia wird diese abnorme Verknorpelung, wie wir sehen werden, immer energischer und wächst gleichsam mit der wachsenden Leidenschaftlichkeit im Formgefühl des Künstlers. Quercia ist hier wie überall völlig selbständig vorgegangen. Und wenn man vor der Wahl steht, einem von beiden die so natürliche Aneignung fremder Formgedanken zuschreiben zu müssen, wird man sich doch wohl ohne Zögern für Donatello entscheiden, dessen Natur einer Beeinflussung so viel leichter zugänglich war. Dem Ruhme des grossen Florentiners thut die Thatsache einer künstlerischen Entlehnung nicht den allergeringsten Abbruch. Im Gegenteil! Es ist sehr bedeutsam, dass Donatello zur Verschärfung der Charakteristik begierig nach diesem neuen ungewöhnlichen Ausdrucksmittel greift. Künstler einer pathetisch-sentimentalen Richtung haben stets auf die eindringliche Modellierung der Augengegend Wert gelegt. In dieser Hinsicht kommt in der antiken Kunst besonders Skopas in Betracht.

Es ist schliesslich noch etwas über die Reliefbehandlung zu sagen: Wer um das Taufbecken herumgeht, wird zwischen den Eckstatuetten der Tugenden von der Hand des Donatello, des Neroccio und der Brüder Turini fünf weitere Reliefs aus der Johannesgeschichte finden: An der Vorderseite die Taufe Christi von Ghiberti; von demselben, nach rechts zu, die Gefangennahme Johannis, dann der Tanz der Salome von Donatello; auf der anderen Seite die Geburt und endlich die Predigt Johannis von den Turini. Ein solcher Rundgang, der sich ganz natürlich ergiebt, ist in mehr als einer Hinsicht lehrreich. Nichts aber fällt vielleicht mehr ins Auge als die verschiedene Art der Reliefauffassung. Wenn einmal die Geschichte des Reliefs geschrieben wird, dürfte dieser Taufbrunnen einen besonderen Markstein bilden. Es ist von grösstem Interesse zu sehen, wie vier Zeitgenossen, die unter denselben Bedingungen aufgewachsen sind, so ungleich denken, wo es sich um eine allgemeine Kunstform handelt.[1])

Man verlangt von einem guten Relief, dass es das Vielerlei der natürlichen Erscheinungen zu einem klaren Bilde einigen soll, welches das ruhig schauende Auge ohne Bewegungsthätigkeit aufzunehmen im stande ist. Der Künstler muss daher dafür sorgen, dass die Gegenstände möglichst flächenhaft erscheinen, so, wie die Dinge in der Wirklichkeit, wenn man sie aus einer gehörigen Distanz betrachtet. „Denn

[1]) Ich versuche im Folgenden die geistvollen Theorien, die Adolf Hildebrand, der Bildhauer, in seiner Schrift: „Das Problem der Form“ niedergelegt hat, zu verwerten und erlaube mir, mit seinen Worten frei zu schalten. Vgl. besonders: Kap. V. Die Reliefauffassung.

die Reliefvorstellung fasst auf dem Eindrucke eines Fernbildes. Aus der Nähe geschaute Natur ist nicht als Relief gesehen.“ Dann aber muss alles so angeordnet sein, dass im Beschauer der Eindruck eines Raumes erweckt wird. Durch verschiedene Konstellationen und Ineinanderschiebungen der Gegenstände muss seine Vorstellung derart angeregt werden, dass er gleichsam in die Tiefe des Bildraumes hineinschreitet. Hildebrand nennt dies „Tiefenvorstellung“ oder „Tiefenbewegung“ und hat für die Motive, die den Raumeindruck erzeugen, das treffende Wort: „Raumwert“. Es kommt nun darauf an, dass der Akt der Tiefenbewegung, durch den in uns die Empfindung für das Volumen der Figur zum Bewusstsein kommt, möglichst gleichmässig vor sich gehe. Es handelt sich darum, dass die einheitliche Wirkung der Fläche überall zum starken Ausdruck kommt. Mit anderen Worten: „Es müssen so viele Höhepunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, dass sie den Eindruck der Fläche hervorrufen. Tritt Einzelnes aus dieser Gesamtfläche bemerkbar heraus, so erscheint es vor der eigentlichen Distanzschicht unseres Sehfeldes und ist von der allgemeinen Tiefenbewegung ausgeschlossen; es streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen, ist also durchaus unkünstlerisch in der Wirkung.“

Bei Ghiberti begegnet man häufig solchen Fehlgriffen. Schon in der Taufe Christi ist viel zu wenig auf eine gleichmässige Vertiefung hingearbeitet. Hinter den vorderen Figuren der Engel, Christi und Johannes, die fast rund sind, folgen sogleich jene schwebenden Engel, die im flachsten Flachrelief gehalten sind. Und aus diesen so behandelten Körpern stehen wieder völlig runde Köpfe hervor: Es fehlen somit die Übergangsstufen, die Zusammenhänge der Schichten, und so entbehrt das Relief der rechten Harmonie der Bildwirkung. In viel grösserem Masse ist dasselbe bei der Gefangennahme Johannis der Fall. Hier kann von einer Reliefbehandlung eigentlich kaum mehr die Rede sein. Keine einheitliche Flächenwirkung, keine einheitliche Tiefenbewegung mehr. Der Künstler stellt einfach die Hauptfiguren fast ganz rund vor einem Hintergrunde auf. Die Hauptaxen der Komposition liegen in zwei divergierenden Diagonalen, deren eine die Körperwendung des Johannes darstellt. Dieser wird im nächsten Augenblick abgeführt werden. Wohin? Er kann nur aus dem Bilde heraus auf uns zugedrängt werden. Schon ist sein linker Fuss über den Rahmen des Reliefs nach vorn geschoben; der Beschauer sieht voraus, dass der Körper bald folgen wird, und das beunruhigt ihn. Eine noch viel stärkere Verletzung des Gesamteindruckes besteht darin, dass der schiefgestellte Thron, auf dem Herodes sitzt, mit der einen Ecke ebenfalls über den Rand des Reliefs, und zwar beträchtlich, vorspringt. Es ist

als bekäme man einen scharfen Stoss. Die Willkür des Malers war zu mächtig in Ghiberti, und so wurde dieses Relief, das vielleicht das dramatischste, das er geschaffen, zugleich das stilloseste von allen. Wie wenig ferner Ghiberti den architektonischen Hintergrund als Raumwert zu benutzen versteht, das beweist auch dieses Werk. Diese schönräumige Halle, die eine weite Perspektive eröffnet, ist ziemlich müssig, sie hat mehr Selbstzweck, als dass sie dem Ganzen diene; es besteht kein Erscheinungszusammenhang zwischen ihr und den Figuren. Auch bei dem Relief des Donatello lässt sich dieser Vorwurf erheben. Auch hier fehlt die engere Schichtung. Die Gruppen vor und hinter dem Tische sind zu wenig verbunden, und der architektonische Hintergrund bildet vollends ein Relief für sich. Bei den Turini schliesslich fallen uns zwar ähnliche Mängel auf, doch lassen die Reliefs, die von einem ganz respektablen Handwerkertakt zeugen, so gleichgiltig, dass man weder zum Loben noch zum Tadeln geneigt ist.

Bei Quercia ist die Art der Reliefbehandlung dasjenige Moment, das dem Werke seine grösste Bedeutung giebt und seinen Vorzug zugleich vor den genannten Reliefs. Das ganze Verhältnis der Figuren zum Raum ist hier so wohl abgewogen, dass das Auge sicher in das Bild hineingeleitet wird. Die beiden vorderen Zuschauer markieren die vordere Fläche, nach hinten zu stellen die Tiefendifferenzen lauter grosse Flächenwirkungen dar, so dass alles geschichtet und vereinigt erscheint. Wohlthuend ist es dann auch, dass der Hauptvorgang in der Mitte einer der letzten Schichten dargestellt ist und nicht wie bei Ghiberti und Donatello gleich vorn und neben. Dann aber beachte man, wie Quercia die Architekturmotive verwertet, um die Figuren zusammenzufassen. Schon die obere Abschlusslinie des Rahmens trägt in ihrer ruhigen Führung und Begrenzung wesentlich dazu bei. Donatello giebt dagegen ein grenzenloses Ausladen der Decke. Eine noch festere Geschlossenheit giebt dann die Bogenarchitektur, vor allem der Mittelgruppe, und besonders dadurch, dass ihre Höhe kein reelles, sondern nur ein ideelles Verhältnis zu den Figuren hat: sie ist, trotz der reichen Gliederung, nur Andeutung geblieben. Donatello und Ghiberti erreichen durch die luftigere Ausdehnung des Raumes, der sich der Wirklichkeit anpasst, lange nicht so viel. Gerade in der Zusammengedrängtheit, in der die Kraft konzentriert erscheint, besteht die Wirkung, die von dem Relief des Quercia ausgeht.

Die Reliefs der Predella am Altare in S. Frediano zu Lucca.

1422.

Die Predella des Altares, der die obenbesprochenen Heiligen sammt der Madonna zeigt, setzt ungefähr einen Meter über dem Boden an. Davor, etwas niedriger aufgestellt, steht der eigentliche Altartisch. Er war früher dichter angerückt und zeigte in der Mitte seines hinteren Randes ein Ciborium im Stile des XVIII. Jahrhunderts. Dieses kleine, aber störende Beiwerk verdeckte völlig das mittelste Relief der Predella, an die es angelehnt war. Ridolfi erhob in seinem „Führer von Lucca“ Klage dagegen. In den letzten Jahren hat man denn auch das Gehäuse entfernt und es durch ein anderes stilgemässes in gotischen Formen ersetzt. Der Beschauer kommt bei dieser Veränderung nur vom Regen in die Traufe. Denn der freie Blick wird wiederum gehemmt, und ausserdem wirkt das moderne Ding ungleich viel hässlicher in seiner kalten Nüchternheit, während das alte in seinem welligen Wolkenschmucke nicht übel zu der weichlichen Gotik dahinter stimmte. Für den Beschauer bietet sich freilich insofern ein grosser Vorteil, als der Altartisch um ein weniges nach vorn geschoben wurde, so dass man dahinter sich durchdrücken und die Reliefs aus nächster Nähe betrachten kann. Der richtige Standpunkt dafür wird nie eingenommen werden können, wenn man nicht wie ein Tempelräuber die hohen Kerzen und anderes Gerät herunterreisst, das die Betrachtung aus einer gewissen Entfernung hindert. Und für eine solche ist die Behandlungsweise dieser Skulpturen berechnet. Es sind ohnehin sehr kleine Platten mit einfachen, flachen Rahmen. In der Höhe messen die Felder 29 cm, in der Breite sind sind sie ungleich: Am breitesten ist das Mittelrelief (64 cm); die beiden angrenzenden Platten messen 49 cm, die folgenden werden schmäler (38 cm), und die Eckreliefs sind fast quadratisch, indem sich auch die Höhe ein bischen verringert hat (28 : 30 cm). Die Abgrenzung der Platten ist unbekümmert um die Glieder der oberen Abteilung vorgenommen.

In der Mitte der Predella:

Die Darstellung der Pietà.

Christus von Maria und Johannes beklagt. Halbfiguren in Flachrelief. Man sieht den nackten Leichnam Christi in einem Sarkophage aufgerichtet, dessen Rand ihn am Ansatz der Beine überschneidet, so dass nur noch ein Teil des Lendentuches sichtbar ist. Seine Arme ruhen, an den Handgelenken gekreuzt, über dem Leib; schwer auf die rechte Schulter ist der Kopf gesunken. Die Augen sind geschlossen,

die Lippen geöffnet, das gescheitelte Haar hängt weich herab. Rechts ringt Johannes die Hände, die er an die rechte Wange des leicht geneigten Hauptes schmiegt. Sein Mantel hängt in einfachen, aber bewegten Langfalten herab. Auf der anderen Seite steht die Madonna in dreiviertel Ansicht; mit der Linken macht sie eine klagende Gebärde, mit der Rechten deutet sie auf Christus hin. Ihr Haupt ist etwas gesenkt; leicht öffnet sich der Mund zur Klage. Ein wallendes Kopftuch und ein breitgefalteter Mantel sind ihre Kleidungstücke.

Links davon:

Die Erzählung der Marter des heiligen Laurentius.

Auf einem länglichen Rost, der schief orientiert ist, liegt völlig ausgestreckt, bis auf das Lendentuch entkleidet, der Verurteilte. Er ruht mit der rechten Hüfte auf, während die linke Seite seines Körpers emporgehoben ist, vielleicht um sich einen Augenblick den Flammen zu entwinden, die von unten aufflackern. Der linke Arm ist quer über den Leib gehalten; sein rechter stützt sich auf, während die Hand schlaff herabhängt. Sein Kopf wendet sich nach vorn, wo zwei halbnackte Folterknechte seine Schenkel mit glühenden Gabeln bearbeiten. Rechts von dieser Gruppe sieht man den römischen Konsul sitzen, der mit befehlender Gebärde den Vollzug der Marter anordnet. Hinter dieser Gestalt heben sich die Oberkörper zweier Personen ab: beide blicken nach dem Heiligen; der eine kreuzt die Arme und beugt sich leicht nach vorn.

Rechts vom Mittelrelief:

Darstellung der wunderbaren That des Hieronymus, der einen Löwen von einem Dorn im Fusse befreit.

In einem kleinen Gemach sitzt auf einem Lehnstuhl eine männliche Gestalt, durch den in der Nähe hängenden Kardinalshut als S. Hieronymus bezeichnet. Der Heilige hatte gerade in einem Buche gelesen, das vor ihm aufgeschlagen liegt; da schlich sich durch die offene Thür ein grosser Löwe herein, der die linke Tatze auf das Knie des Heiligen legt. Dieser wendet sich nach der Seite und erlöst das Tier von seiner Plage, indem er mit dem Federkiel den Dorn entfernt. Durch die Thür, deren einer Pfosten Strasse und Kammer deutlich trennt, sehen männliche Gestalten voll Staunen der Scene zu.

Unter der Figur der Lucia wird das Martyrium dieser Heiligen dargestellt.

Ein figurenreiche Komposition, deren viele Beine und Köpfe anfangs verwirren. Zuerst fällt ein Mann in römischer Rüstung auf, der,

in der Ecke links stehend, die Hand befehlend ausstreckt. Er weist auf die Mittelgestalt der Lucia, die in langschleppendem Mantel dasteht und von einem wild herbeilaufenden Henkersknecht den Todesstoss empfängt: ein Schwert wird ihr in den Hals gebohrt. Während sie, ruhig in ihrer Stellung verharrend, die Hände zum Gebet gefaltet hält, wendet sie den Kopf nach der anderen Seite, wo eine ebenfalls verurteilte Gefährtin in wilder Verzweiflung sich ihrem Folterknecht zu entwinden sucht. Im Hintergrunde sieht man die Profilköpfe eines Bischofs und einer Jungfrau, sowie Haupt und Arm eines Kriegers, der die Waffe schwingt; daneben einen Teil eines Rades: Andeutungen, dass dort andere Martyrien vor sich gehen.

Klarer wieder ist:

Das Relief zu Füssen des S. Sigismund.

Zwei dominierende Gruppen: Rechts ein Weib in schwankend schiefer Stellung, von zwei Männern gehalten. Alle drei Gestalten sind in höchster Erregung: es findet die Austreibung eines bösen Geistes statt, der in Gestalt eines kleinen nackten Teufels soeben dem Munde der Besessenen entstiegen ist. — Links ein Weib mit einem Kinde, die mit staunender Verwunderung dem Vorgange zusehen. Ganz hinten, nur leicht angedeutet, die liegende Leiche des Sigismund. Von ihr ist die Wohlthat ausgegangen: Die kranke Frau hat ihre eine Hand auf den Körper des Heiligen gelegt und ist so genesen.

An den Eckpfosten sind die Halbfiguren von zwei Märtyrerinnen in Profilstellung in ganz flachem Relief angebracht: Links die heilige Katharina von Alexandrien mit einem schweren Buch in der Linken, hinter ihr das Zeichen ihrer Tortur: ein Rad. Rechts die heilige Ursula mit dem Pfeil.

Nichts vermag das gewaltige Wachstum des Künstlers in einem Dezennium mehr zu verdeutlichen als ein Anschauen dieses Altares in S. Frediano. Der Kontrast zwischen dem oberen Teil und der Predella ist so gross, dass der unbefangene Betrachter sich sagt: Die beiden Teile können unmöglich von ein und derselben Hand gemeisselt sein; die Predella kann nur von einem viel späteren, freier entwickelten Künstler herrühren. Man wollte sie früher in die Richtung des Benedetto da Maiano verweisen, ein Urteil, das immerhin ein gewisses Interesse beansprucht. Es beleuchtet jene merkwürdig sprungweise Entwicklung des Quercia, die mit plötzlichem Wechsel so verschiedenartige Phasen durchmacht, dass man oft einen ganz anderen Künstler vor sich

zu haben meint. Jetzt freilich scheint Quercia sich sozusagen selbst entdeckt und für dauernd gewonnen zu haben. Wir finden von nun an dasselbe Formgefühl in mehr oder weniger prägnanter Weise.

Die Predella des Altares von Lucca ist in Marmor ausgeführt, und es ist bezeichnend, dass Quercia im Gegensatz zu dem spröderen Material des oberen Teiles eine sehr weiche Steinart auswählt. Erzählen — so merkt man bei diesen Reliefs — ist ihm eine hohe Freude. Aber er will sie ungehemmt befriedigen können. Knapp und keck drückt er sich aus: Die Haare sind in kurzen, spitzen, durcheinandergeworfenen Büscheln gebildet oder struppig aufgewühlt. Selbst die Frisur der Frauen hat teilweise etwas Gezacktes, Ausgezerrtes. Das Gewand zeigt leichtfliessende Falten, mühelos sind die Furchen eingegraben und die Flächen abgeschabt: alles viel einfacher wie früher und ohne jene Willkür des Stoffes, der den Körper und seine Bewegungen verdeckt. Das Gewand hat keinen eigenen Willen mehr: Der Körper ist in seiner Entfaltung siegreich. Den Frauen rutscht das Kleid von den Brüsten, oder da und dort drängen die volleren Formen unter dem dünnen Stoff sich hervor. Am wohlsten fühlt sich der Künstler da, wo er den Ballast der Kleidung möglichst von seinen Personen entfernen kann. Die fast ganz nackten Henkersknechte und ihr Opfer, der heilige Laurentius, sind mit fröhlichstem Behagen an der fleischigen Behandlung gebildet. Mit wunderbarer Freiheit namentlich ist der vielbewegte Körper des Heiligen selbst gemeisselt. Überall eine sozusagen strichelnde Art der Formgebung, wie denn diese Reliefs nicht sorgfältig ausgearbeiteten Miniaturmalereien, sondern vielmehr flüchtigen Skizzen vergleichbar sind. Aber alles sprüht von Geist und quillt von feinster Empfindung. Die Charakteristik ist höchst eigenwillig. Man beachte wie die Formen je nach der geistigen Fähigkeit und Bedeutung der Betreffenden gestaltet, wie z. B. die Köpfe der Frauen glatter und weicher, die der Männer knochiger und derber sind.

Die beiden Seitenreliefs wirken vor allen durch mächtige Kontraste. So ist die Lucia als Mittelgestalt wirksam gehoben durch die aufgeregte Umgebung. Sie selbst steht hochaufgerichtet in erhabener Ruhe da, ihren Glauben noch einmal durch ein Gebet bekennend; von links dringt wie ein rasendes Raubtier der todbringende Folterknecht auf sie ein, während rechts in geduckter Stellung, mit den Beinen sich vom Boden losstemmend, die Gefährtin einen vergeblichen Fluchtversuch macht. Durch die Kopfwendung der still in ihr Geschick ergebenen Heldin wird die Komposition zusammengehalten. Vielleicht noch eindringlicher, weil klarer in der Gegenüberstellung, ist das Bild der Teufelsaustreibung, wo die beiden Gruppen in ihren Hauptaxen

eine Diagonalbewegung erzeugen. Das Umsinken der kranken Frau, die von den beiden Männern gehalten wird, erhält eine drastische Folie durch das entsetzte Zurückweichen des anderen Weibes, das dabei sein Kind in der Bewegung mitreisst. Aber auch dieses wendet, nach links eilend, dennoch den Kopf heftig nach rechts, und beide blicken so in gespanntester Anteilnahme nach dem unheimlichen Akte hin. Durch das Zurückbiegen des Oberkörpers ergiebt sich bei dem zuschauenden Weibe eine prachtvoll ausgeschwungene Posierung, die, weil sie durch und durch motiviert ist, mit doppelter Macht wirkt. Ein Bewegungsausdruck sonder Gleichen kommt in dem einen Manne, der das kranke Weib hält, zur Erscheinung. Wie ein Windgott presst er die Gestalt an sich, um sie dem feindlichen Dämon zu entreissen. Eine Kraftentladung, ein Aussersichsein, ein Aufgehen in lauter Aktion ist hier gegeben, ein Zustand, den der Italiener mit dem einen Worte „Furia“ bezeichnet.

In der Geschichte des Laurentius nimmt dann mehr der Körper des Heiligen und seine fast pathetische Bewegung das Interesse des Künstlers und Beschauers in Anspruch. Leise Kontrastbewegungen sind hier mit einer fast süssen Grazie hingezaubert.

Die beiden Eckreliefs der Ursula und Katharina sind besonders durch den zartbelebten geistigen Ausdruck, sowie durch die reizende Bewegung und Feingliedrigkeit der Hände ausgezeichnet, die uns auch bei anderen Gestalten dieses Werkes, wie beim Laurentius und Hieronymus auffällt.

Die Bedeutung dieser Reliefs besteht darin, dass wir den Künstler gewissermassen einmal unbeobachtet belauschen können. Die vorausgehenden Werke sind mit sehr viel Bewusstsein und Überlegung gearbeitet. Hier aber liegt ein Werk unmittelbarsten Ursprungs vor: ein Zeugnis dafür, dass Können und Wollen sich vollkommen deckt; ferner dafür, dass das Gewordene nicht etwas mühsam Erzwungenes ist, sondern etwas frei Vollbrachtes. Nicht so sehr der Umstand an sich, dass hier ein Erzähler sich offenbart, der sich getrost mit Donatello und Ghiberti messen kann, fällt in die Wagschale, sondern die Art, wie er sich ausdrückt. Jene Leichtigkeit aber sich zu geben, ist ein Zeichen hoher Meisterschaft. Und so kommen diese Reliefs dem Werte von Handzeichnungen eines grossen Künstlers gleich.

Der Taufbrunnen in der Unterkirche S. Giovanni zu Siena.
(1417 — 1430.)

Der Taufbrunnen in der Unterkirche S. Giovanni bedeutet für die sienesische Kunst das Wahrzeichen eines neuen, dringenden Kunstgeistes. Führende Meister des Quattrocento: Donatello, Ghiberti, Quercia und deren Nachahmer Neroccio und die Brüder Turini haben an der künstlerischen Ausschmückung gearbeitet. Aus der Vielheit der so verschieden gearteten Bildhauer erklärt sich denn auch ein gewisser Mangel an Einheitlichkeit im Ganzen. Dieser macht sich freilich weniger in der rein plastischen, als in der dekorativen Ausstattung bemerkbar. Am unteren Teile herrscht noch gotischer Geschmack, während oben schon Renaissanceformen dominieren. Uns interessiert hier einzig und allein das Ciborium, weil es, wie wir wissen, nach dem Entwurfe des Quercia ausgeführt ist. Nicht nur die Anwendung von Renaissanceformen im Einzelnen, sondern die Gestaltung des Gehäuses überhaupt muss in Betracht gezogen werden, indem Quercia hier einen neuen Typus darstellt, der in späteren Werken dieser Gattung nachwirkt.

Aus der Überdeckung von Holz, die das geweihte Wasser des eigentlichen Taufbeckens schützt, steigt ein Bündel von Säulen auf. Lässt man den Deckel öffnen, so findet man, dass die Säulenschafte, die im Sechseck beieinanderstehen, in eigentümlich naturalistischer Weise zusammengefügt sind. Umgürtungen sind ringsherum gezogen, von denen die eine ein förmliches Schloss, die andern Riegel zeigt samt Nägeln, die in die Säulen eingeschlagen scheinen. Unten verbinden Klammern, wie von Eisen gebildet, den Säulenbund mit dem Boden des Beckens. Auf diesem festgefügten Pfeiler ruht das sechsseitige Ciborium. Ein leicht anschwellender Untersatz trägt das Gehäuse, das oben mit einer flachen Kuppel bedeckt ist. Auf dieser erhebt sich ein dünner, sechseckiger Aufsatz, der mit einem ziemlich breitausladenden Gebälkstücke gekrönt ist. Darauf folgt dann ein kurzer Helm mit der Statuette Johannis des Täufers, dem das Ganze geweiht ist.

Man errät schon aus der Beschreibung, dass die ganze Aufgipfelung etwas schwerfällig ist. Ein Vergleich mit ähnlichen Schöpfungen des vorgeschrittenen Quattrocento belehrt uns am besten über die Sonderart des Werkes. Etwas unfrei wirkt schon gleich der ganze Untersatz; der dickbauchige Wulst lastet wie leblos auf dem Säulenbund. Benedetto da Maiano, der diesen Teil überhaupt schon viel schlanker bildete, umgab ihn mit jenen prachtvollen Kelchblättern, die sich leicht emporranken, so dass das Ganze frei zu atmen scheint.[1]) Die Aussen-

[1]) Vgl. das Ciborium in der Kirche S. Domenico zu Siena.



